ION POP

AVANGARDA ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

II 337.326

COLECȚIA
SINTEZE

Coperta de Paul-Alexandru Drogeanu

Ilustrația de pe coperta întâi reproduce tabloul
Paiața de Marcel Iancu
ulei pe pânză lipită pe carton, 1926, 54 x 32,5, aflat în
Muzeul Național de Artă al României

© 1999 Editura ATLAS
din Grupul editorial UNIVERSALIA (DU STYLE,
ATLAS, PERSONA, INTEGRAL, UNIVERSALIA)

Toate drepturile rezervate.
Reproducerea parțială sau integrală a acestui volum
sub orice formă și indiferent de suportul material,
fără acordul editorului, se pedepsește conform legii.

VOLUM APĂRUT CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII DIN ROMÂNIA

ISBN: 973-99275-5-6

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION POP

AVANGARDA ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

212.069

017391
B.C.U. - IASI

EDITURA ATLAS
BUCUREȘTI
2000

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION POP, născut la 1 iulie 1941 Mireşul Mare (judeţul Maramureş), absolvent al Facultăţii de Filologie din Cluj (1959–1964); Profesor la Facultatea de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj; 1973–1976 — Asistent asociat la Universitatea Paris III–Sorbonne Nouvelle; 1969–1973 — Redactor-şef al revistei *Echinox*; Director al acestei reviste între anii 1973–1983; 1990–1993 — Director al Centrului Cultural Român din Paris; 1995–1999 — Decan al Facultăţii de Litere din Cluj, Membru al Uniunii Scriitorilor din România şi al PEN-Clubului Român.

VOLUME PUBLICATE

Poezii: *Propuneri pentru o fântână*, Ed. pentru Literatură, 1966; *Biata mea cuminţenie*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969; *Gramatică târzie*, Ed. Dacia, Cluj, 1977; *Soarele şi uitarea*, Ed. Dacia, Cluj, 1985; *Amânarea generală*, Ed. Dacia, Cluj, 1990, *Ajournement général*, Librairie Bleue, 1994, Troye.

Critică literară: *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., Bucureşti, 1969; *Poezia unei generaţii*, Ed. Dacia, Cluj, 1973, (Premiul Uniunii Scriitorilor); *Transcrieri*, Ed. Dacia, Cluj, 1976; *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1980; *Lucian Blaga – universul liric*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1981, *Lecturi fragmentare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983; *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, (Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul „B. P. Hasdeu" al Academiei Române); *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990; *A scrie şi a fi: Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1993; *Recapitulări*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1993; *Pagini transparente*, Ed. Dacia, Cluj, 1997.

Publicistică: *Ore franceze*, (convorbiri cu R. Barthes, R. Caillois, P. Emmanuel, Fr. Ponge, M. Raymond, G. Poulet, J. Starobinski, J. Rousset, G. Genette etc.), Ed. Univers, 1979, (Premiul Uniunii Scriitorilor).

Traduceri: G. Poulet, *Conştiinţa critică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1979; Jean Starobinski, *Textul şi interpretul*, Ed. Univers, 1985; *1789. Emblemele raţiunii*, Ed. Meridiane, 1990; Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, Humanitas, Bucureşti, 1992; Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Ed. Univers, 1993;Tristan Tzara, *Şapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul Aproximativ*, Ed. Univers, 1996; Paul Ricoeur, *De la text la acţiune*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1999; Tzvetan Todorov, *Omul dezrădăcinat*, Ed. Institutului European, Iaşi, 1999; B. Fondane, *Fals tratat de estetică* (în pregătire pentru Editura Echinox), coordonator al *Dicţionarului analitic de opere literare româneşti* (1998 ....).

BCU IAŞI

PRELIMINARII

Când se vorbește despre fenomenul avangardist, acordul pare general în a-l defini prin și în legătură cu două atitudini extreme: ruptura, negarea radicală a tradiției cultural-literare, și aspirația către o absolută înnoire a limbajului către o construcție pe teren virgin, pe *tabula rasa*, în afara oricăror tipare moștenite. *Mișcare* și nu *școală* literară sau artistică (întrucât se dispensează de maeștri și modele), avangarda s-ar caracteriza în funcție de o dialectică a mișcărilor, prin *activism* și *antagonism* deopotrivă — crede Renato Poggioli[1]; „Mișcare de șoc, de ruptură și deschidere în același timp" — o califică și istoricul spaniol al avangardelor, Guillermo de Torre, adăugând că: „avangarda, avangardismul sau avangardistul, la fel ca orice atitudine ori situație extremă, nu aspiră la nici o permanență și cu atât mai puțin la nemișcare"[2]. În ale sale *Notes et contre-notes*, E. Ionesco scrisese, în 1959, că preferă să definească avangarda „în termeni de opoziție și de ruptură", recunoscându-i — conform metaforei militare — rolul precursor de trupă de șoc, de „pre-stil"[3]; iar unul dintre teore-

[1] R. Poggiolo, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, pp. 30–56.

[2] G. de Torre, *Historia de les literatures de vanguardia*, vol. I, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971, p. 24.

[3] V. E. Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, în *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 26.

ticienii noii avangarde italiene, Angelo Guglielmi, distingând între *avangarda* (istorică) şi *experimentalismul* (actual) o reducea pe cea dintâi la momentul „opoziţiei" faţă de o „situaţie expresivă epuizată", pentru a-i lăsa celui de-al doilea momentul instaurării noului": „retoricii conţinuturilor", spre care ar fi năzuit avangarda istorică, i se opune „un interes esenţial pentru formă", în cazul experimentalismului[1].

Că „esenţa avangardei literare ar putea fi identificată cu *negaţia*" şi că „vocaţia ei este prin excelenţă distructivă, ireductibil iconoclastă", „chiar şi atunci când avangarda aspiră spre actul constructiv", a spus-o, la noi, şi Matei Călinescu, încă de la începutul reconsiderării mişcărilor româneşti „extremiste"[2]. (Iar în mai recenta carte despre *Cele cinci feţe ale modernităţii*, revine, evidenţiind încă o dată preponderenţa atitudinii negative a avangardei: „Până în deceniul al doilea al secolului nostru, conceptul artistic de avangardă devenise destul de cuprinzător pentru a desemna nu numai una sau alta, ci *toate şcolile noi* ale căror programe estetice se caracterizau, în linii mari prin respingerea trecutului şi prin cultul noului. Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că la noutate se ajungea, de cele mai multe ori, printr-un proces făţiş de distrugere a tradiţiei")[3]. O cercetare amplă a aceleiaşi problematici, iniţiată de Adrian Marino în 1967 şi soldată în final cu un amplu şi sistematic repertoriu cvasi-exhaustiv al „tendinţelor", temelor şi atitudinilor din teritoriul avangardist, echilibrează oarecum viziunea, structurată în funcţie de amintitele repere extreme, grupate în „atitudini negative" şi „atitudini pozitive"[4].

---

[1] A. Guglielmi, *Avangardă şi experimentalism*, apud Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun (Grupul 63)*, Bucureşti, E.P.L.U., 1967, pp. 161–168.

[2] V. *Avangarda literară în România*, Studiu introductiv la *Antologia literaturii române de avangardă*, Bucureşti, E.P.L., 1969, pp. 10, 13.

[3] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, trad. de Adriana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Ed. Univers, 1995, p. 105.

[4] Adrian Marino, *Tendances esthétiques*, în *Les avant-gardes littér-*

Referinţele ar putea fi înmulţite, dar situarea „stării de spirit" avangardiste are loc, în linii mari, în raport cu aceiaşi parametri. De la expresionism şi futurism, la dadaism, constructivism şi suprarealism (ca să numim doar principalele orientări ale „avangardei istorice"), seria „negativă" a atitudinilor stând sub semnul lui *anti-*, califică opoziţia de principiu în raport cu trecutul cultural (simbolizat de „Muzeu", „Bibliotecă"), refuzul convenţiilor de orice fel, al autorităţii şi „codurilor de maniere" sociale şi estetice, respingerea, în ultimă instanţă, a înseşi conceptelor de *literatură* şi *artă*, repudierea ierarhiilor constituite şi, implicit, mefienţa faţă de „recunoaşterea oficială" a propriei valori, cultivarea ostentativă a marginalităţii etc. Iar în ce priveşte aspiraţiile novatoare, avangarda încearcă să-şi onoreze în chip superlativ „funcţia prospectivă" (A. Marino), de deschizătoare de drumuri, de încercare a terenului necunoscut, în linia general-modernistă a sensibilităţii faţă de „ritmul vremii" şi „pulsul epocii". Atentă la prezent, ea vorbeşte şi acţionează de asemenea în numele viitorului; negând vechiul, modelul şi exemplul, afirmă noul ca expresie a spontaneităţii creatoare şi a absolutei libertăţi a spiritului; gramaticii şi logicii constrângătoare le opune „cuvintele în libertate" futuriste, hazardul dadaist, noua „chimie a cuvintelor" constructivistă, suprarealistul „dicteu automat". *Literaturii* vechi vrea să-i substituie *poezia* nouă, tot aşa cum scrisului în genere îi preferă *viaţa*, sustrasă convenţiilor şi regulilor deformatoare, iar îmbătrânitei raţiuni şi pozitivismului pragmatic — intuiţia proaspătă, inocenţa „primitivă", gratuitatea unei imaginaţii eliberatoare, bucuria jocului.

Aşa cum s-a observat, ceea ce individualizează avangarda în raport cu programele mai mult sau mai puţin contestatare, nonconformiste, antitradiţionale care au precedat-o sau cu propoziţiile lor vizând înnoirea limbajelor artistice, este *extre-*

---

raires au XX^e siècle, vol. II, Budapest, Akademiai kiadó, 1984, pp. 633–792; Cf. şi *Avangarda literară*, în *Iaşul literar*, XVIII (1967), nr. 7–8; Idem, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, A—G, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

mismul, radicalismul său. „A fi distrugător, iconoclast, terorist, nihilist tinde aşadar să se confunde cu esenţa însăşi a avangardei" — scrie Adrian Marino, care evidenţiază, pentru demersul novator, o tendinţă simetrică: „Proslăvirea noului traduce o tendinţă spre extremism, spre paroxism şi radicalism, simetrică cu atitudinile negative; neofilii sunt tot atât de fanatici ca şi neofobii"[1].

La o analiză atentă, obsesia unificatoare sub semnul căreia stau toate aceste atitudini şi tendinţe ni se pare a fi aceea a unui *dinamism absolut al spiritului creator*, a atingerii (şi menţinerii) unei stări de *totală disponibilitate*[2], a unui fel de *perpetuum mobile* al imaginaţiei; a ieşi din formulă şi convenţie, însă nu pentru a intra într-o altă formulă, într-o altă convenţie, ar fi visul — utopic — al avangardei. Între *negaţie*, ca punct de plecare, şi *inovaţie*, ca termen final, se întinde o întreagă zonă de tranziţie, un spaţiu şi un timp al efervescenţei apocaliptic-genezice, în care vechile forme sunt compromise, răsturnate, distruse, iar cele noi se află în plin proces de coagulare: este, în termeni ideali, însăşi durata avangardei. Căci e frapantă — dincolo de exigenţele programatice ale fiecărei orientări în parte — cvasiabsenţa interesului pentru *rezultatul* acestui proces, într-un cuvânt, pentru *operă*; nu atât termenul final al structurării creaţiei noi contează, cât mişcarea spre el, tensiunea mereu vie a spiritului, energia vitală investită, perpetuarea *disponibilităţii* pentru creaţie. *Opera*, şi mai ales *capodopera*, — realizare a ei superlativă — ar marca un fel de timp mort, ilustrând realizarea unei (unor) convenţii estetice şi generând altele, întrucât devine exemplară, *clasică*, cerând imitaţia, formula, stereotipul; or, una din marile spaime ale avangardei este eşuarea în convenţional, fie prin repetiţia unor formule

---

[1] A. Marino, *Tendences esthétiques*, în *op. cit.*, pp. 659, 705.

[2] E o stare pe care A. Guglielmi o recunoaşte ca fiind deja obţinută în lumea de azi — de unde şi întrebarea: „În condiţii ca acestea, de absolută disponibilitate, ce sens poate avea o mişcare de avangardă? Ce porţi vrea ea să deschidă, când toate sunt deschise?" — Cf. C. M. Ionescu, op. cit., p. 162.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

preexistente, fie în perspectiva „recunoașterii", a „oficializării" și succesului propriei întreprinderi.

Avangarda radicalizează și absolutizează de fapt o obsesie mai generală în literatura și arta momentului, care era aceea a dinamismului, a opoziției față de tot ce ar putea ilustra staticul, inerția spiritului. Accentul particular i-l conferă tocmai acest maximalism, împingerea la extrem a principiului dinamic până la explozia formelor și structurilor cunoscute ale comunicării, exacerbarea unei vitalități ce nu mai suportă nici un fel de îngrădire, instaurarea unei lumi a *mereu posibilului*, a disponibilității și metamorfozei continue. Adevărurilor imuabile, crezute eterne, abstracțiunilor unei rațiuni prea sigure de sine, pozitivismului prin excelență „realist", determinismului mecanic — li se opune fluxul dinamic al trăirii, spontaneitatea impulsurilor vitale, intuiția și imaginația, hazardul întâlnirilor revelatoare, un relativism corespunzător *crizei conceptului de realitate* ce urma prea marilor certitudini și evidențe pe care se întemeiase, în esență, secolul precedent. Numirea lui Nietzsche și Bergson drept „figuri de vârf", care „încarnează mai bine decât oricine repudierea pozitivității, a dogmelor și raționalismului tradițional"[1] se impune în acest context.

---

[1] V. Jean Weisgerber, *Le contexte culturel et social*, cap. II din sinteza colectivă *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, ed. cit., p. 75. Pentru definirea contextului în care apare avangarda, profesorul belgian reține, în legătură cu influența nietzscheiană îndeosebi asupra futurismului, „apologia luptei, a războiului, a eroismului și a vieții periculoase; voluntarismul și voința de putere [...], doctrina supraomului și a depășirii [...]; valorificarea instinctului, a râsului, ca și cucerirea libertății prin refuzul valorilor stabilite [...], mitul eternei reîntoarceri". În ce privește impactul ideilor lui H. Bergson, sunt notate, între altele, „critica raționalismului și a determinismului mecanicist", „vederile asupra duratei pure și a timpului spațializat, asupra poeziei ca mijloc de cunoaștere, asupra intuiției și evoluției creatoare" (pp. 75–76). „«Cununa»-i revine — fără îndoială — scrie criticul — conștiinței acute a devenirii, unui dinamism adus la modă începând cu secolul al XVIII-lea și care se afirmă, sub forme desigur

Manifestele lui F. T. Marinetti cerând „distrugerea sintaxei aşezând substantivele după hazardul naşterii lor“[1], elogiul vitezei, al noului şi neprevăzutului; proiectarea expresionistă a dinamicii eului asupra peisajului exterior; haotizarea dadaistă a limbajului; „activismul“ constructivist deschis spre ritmica de „aparat Morse“ a imaginilor oraşului modern; „automatismul psihic pur“ şi „frumuseţea convulsivă“ în suprarealism — sunt tot atâtea ilustrări ale acestei obsesii a mişcării, ridicate până la grade de intensitate necunoscute anterior.

Se poate deduce, din asemenea trimiteri, nota puternic vitalistă a acestor mişcări, exacerbată în futurism, dar prezentă în toate celelalte. Punctul esenţial pare a-l fi fost atins, din acest punct de vedere, Tristan Tzara, atunci când scria, în *Conferinţa despre Dada* din 1922, că: „Trebuie să accelerăm această cantitate de viaţă care se risipeşte cu uşurinţă în toate ungherele. Arta nu este cea mai preţioasă manifestare a vieţii. (...) Viaţa este cu mult mai interesantă“[2].

Dacă ne aducem aminte cât este de mare importanţa acordată de poet relativizării tuturor lucrurilor („Căci totul este relativ. Ce înseamnă Frumosul, Arta, Binele, Libertatea? Nişte cuvinte care înseamnă pentru fiecare individ altceva“) şi repugnanţa (nietzscheană) faţă de „adevărul definitiv“, vom înţelege şi mai bine natura acestui dinamism, interpretat ca un *perpetuum mobile*, care va apărea mereu în propoziţiile manifestelor avangardiste. Sensibilitatea general-modernistă faţă de timpul în progres continuu se particularizează în teritoriul avangardei nu numai ca sentiment al „accelerării timpului

---

foarte diferite, atât în marxism, cât şi la Hegel, Spencer, Nietzsche, Bergson“ (p. 77). Mutaţiile din psihologie (psihanaliza lui Freud, Jung), din fizică (Einstein), avântul industriei, frământările politice şi sociale etc. completează acest tablou recapitulativ.

[1] F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di „Poesia“, Milani, 1919, p. 13.

[2] Tristan Tzara, *Şapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, versiuni româneşti, prefaţă şi note de Ion Pop, Ed. Univers, Bucureşti, 1996, p. 108–109).

istoric" (după formula lui Octavio Paz[1]), ci şi prin deplasarea radicală de pe *estetic*, *artistic* şi *literar* pe *trăire*: o *trăire* care încearcă prin toate mijloacele să se facă evidentă în planul expresiei, asimilată, aceasta, cu impulsul vital-imaginativ-lingvistic momentan, spontan, puternic individualizat (cu o anumită corectură „inginerească" în constructivism. O „sincronizare, s-ar zice, extremă, deopotrivă cu timpul „istoriei" şi cu cel al subiectivităţii profunde, asumare a programului de „a fi modern", „în pas cu vremea", „în ritmul epocii", până la nivelul acelei *disponibilităţi absolute a spiritului* întotdeauna în mişcare, capabil să producă mereu-noul împotriva vechiului, într-un prezent prospectiv, dinamic, căutător de aventuri viitoare. Avangardisul, în sens generic, trăieşte în clipă, într-o temporalitate tensionată (Matei Călinescu, de exemplu, defineşte avangarda şi ca o „cultură a crizei", „experienţă — concepută în mod deliberat — a falimentului şi a crizei"[2]), deschisă spre mereu altceva, dorindu-se într-o stare de creativitate inepuizabilă, stare de proiect perpetuu, de tensiune mereu nerezolvată în rezultatul „operei". Nu e de mirare, aşadar, că toate orientările avangardiste se autodefinesc mai curând drept „stări de spirit", nu „şcoli" literare sau artistice, că exaltă „eşecul", „nerealizarea", refuzând „oficializarea", aşezarea inertă în ierarhii valorice consfinţite, în Biblioteca şi Muzeul conservatoare, aflate la îndemâna claselor, în drumul către Academie. Or, această stare de spirit, specific avangardistă în cadrul mai larg al modernităţii, poate fi, credem, cel mai bine definită sub semnul amintitei *obsesii a dinamismului absolut al spiritului creator*, al unei *totale disponibilităţi*, împinsă şi ea până în pragul utopiei.

Dacă e să se facă, pe de altă parte, o distincţie între avangardă şi modernism, atunci ea poate apărea tocmai în acest punct al investiţiei, ca să zicem aşa, de vitalitate, făcute de avangardişti în creaţie, cu mişcarea ei tulbure, impură, contradictorie,

---

[1] O. Paz, *Point de convergence*, Gallimard, Paris, 1976, p. 19.
[2] M. Călinescu, *op. cit.*, p. 110.

sustrasă, la modul ideal, „formulei" și „convenției" — în vreme ce așa-numita „povestire ortodoxă a tradiției moderne", așa cum se conturase la sfârșitul secolului al XIX-lea, ar fi axată pe ideea „purificării artei, a reducerii sale la esențial", la autoreferențialitate[1].

Avangardiștii români vor oferi și ei mărturii semnificative ale acestei fascinații a perpetuei transformări, ale refuzului radical al stagnării, ale dezinteresului față de ceea ce G. de Torre numea „permanență". În *Aviograma* — manifestul său din revista *75 H. P.* (octombrie, 1924) — Ilarie Voronca va cere „lepădarea formulelor purgative", asigurând că atunci „când formulă va deveni ceea ce facem ne vom lepăda și de noi", iar mai târziu, în revista *unu*, va exalta „insuccesul, debutul perpetuu, nerealizarea, nedesăvârșirea oricărui gest, condamnarea la eșec a oricărei întreprinderi"[2]. „Aș voi o perpetuă mișcare, neîntronarea nici unei formule, dar nu e cu putință", scrie el altădată[3], urmat de Geo Bogza, care declara în 1931 că: „activitatea noastră prin cerneală e o tragedie departe de orice veleități de a face literatură. A ne realiza în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă. Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am

---

[1] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*. Ed. du Seuil, Paris, 1990, p. 56; v. și *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, trad. rom. de Rodica Baconsky, Ed. Echinox, Cluj, 1998, p. . E de notat că, în spațiul românesc, Nicolae Manolescu distinsese în același sens între avangardă și modernism, găsind un punct de plecare în Marcel Raymond: căutării simbolist-moderniste a „esenței" și „absolutului", i se opune refuzul „rimbaldian" al „frumuseții transcendente și absolute". „Întreaga poezie pe care am numit-o avangardistă (și care nu trebuie confundată cu avangarda istorică) — scrie criticul — vine, pe o cale sau alta, din Rimbaud, Lautréamont și Whitman" (v. N. Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 204).

[2] I. Voronca, *Lectură pe o banchiză*, în *unu*, nr. 26, iunie 1930.

[3] Idem, *A doua lumină. Între mine și mine*, în *unu*, nr. 19, octombrie 1930.

năzui-o, ci trebuința implacabilă de a evada din alta, care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică". Și, ceva mai jos: „O exasperare împotriva exasperării"[1]. Sau, într-o altă variantă: „mai mult decât dorința unei realizări în cântec, la baza poeziei este revolta"[2].

Mai multe lucruri reies din asemenea propoziții. Întâi, accentul dominant negativ, de ruptură și opoziție al atitudinii avangardiste, în numele acelei libertăți totale și disponibilități absolute despre care vorbeam mai sus; în al doilea rând, suspiciunea, reticența chiar refuzul cu care sunt întâmpinate „realizarea", „rezultatul", *opera*: atitudine elocventă deopotrivă în plan estetic (linia unei „estetici a imperfecțiunii" e prelungită până la extrema limită a... eșecului) și în planul statutului social al poetului („oficializării" îi sunt preferate marginalizarea, insuccesul). Ceea ce se definește e o *stare de spirit* și nu o „școală literară" (disocierea se va face mereu pe parcursul istoriei avangardei, și a celei românești), o stare de insubordonare, de nonconformism radical, ce implică voința de perpetuare a tensiunii lăuntrice, a unei efervescențe a sensibilității care rămâne aproape fără obiect, într-atât își interzice determinările: ne aflăm în teritoriul acelei disponibilități absolute, gata să răspundă oricând oricărei solicitări creatoare, însă mereu precaută și bănuitoare în privința posibilei limitări. „Panica" („Scrisul, o acțiune în panică" — nota Bogza), „neliniștea" („Caut, caut în ochii poetului neliniștea" — mărturisea și Voronca[3]), „spasmul", „mobilitatea", „mișcarea", „spontaneitatea" (Gheorghe Dinu invocă undeva „spontaneitatea fără cadre întâi" și „mulajul ductil al revelației spontane"[4]) sunt nu-

[1] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în *unu*, nr. 33, februarie 1931.

[2] Idem, *Profesie de credință pentru grupul „Alge"*, în *unu*, nr. 35, aprilie 1931.

[3] I. Voronca, *Note despre poem și antologie*, în *Integral*, nr. 13–14, iulie 1927.

[4] St. Roll (Gheorghe Dinu), *Ospățul de aur*, ed. Ion Pop, București, Minerva, 1987, pp. 207, 240.

mele frecvente ale acestei dinamici existențiale care primează față de orice „realizare" *literară*. Suprarealiștii din anii '40 își vor aminti adesea de „comportamentul poetic" despre care vorbise André Breton și vor prefera (de exemplu, prin Gellu Naum) poeziei-literatură, *poezia trăită*. Tot cu exemplul suprarealismului în față scrisese, desigur, și B. Fondane aceste rânduri care exprimă sintetic obsesia mișcării perpetue, interesul pentru procesualitate, pentru *geneza* operei, primatul trăirii spontane, trecerea în plan secund a rezultatului estetic: „Există astăzi un lirism al panicii, și dacă putem dori ca frumusețea să fie convulsivă, e pentru că dorim s-o surprindem în timp ce se formează și nu când e deja împlinită, moartă. Noi nu mai disecăm cadavre, ci organe vii."[1] „Poezia seismologică", la care se referise în altă parte, era expresia aceleiași stări de spirit[2].

Întoarcerea spre așa-numitul „plan primar" al sensibilității, care va fi exaltat, în cadrul grupării *unu*, de Geo Bogza împotriva convențiilor sociale și estetice („posibilitatea de a ne contopi pe un plan neviciat de nici una din formulele codurilor de maniere", „dinamica acestei sincerități fără echivocuri"[3]), urmând interpretării „integraliste" date de Voronca poeziei noi ca „întoarcere spre izvorul de început (senzația primă)"[4] sau interesului pentru arta primitivă din cercul *Contimporanului*, se înscrie în spațiul unei aspirații spre *autenticitate* ce nu mai vrea să țină seama, în radicalismul ei, de nici o subordonare față de codurile socio-literare.

Or, însumarea în timp a tuturor acestor coduri, convenții, este *tradiția*. Respinsă — dar selectiv — de „moderniștii" simboliști (în articolul programatic *Ideal și îndemnuri*, din 1909, Ovid Densușianu care se împotrivise violent „rătăcirilor literare"

---

[1] B. Fondane, *Reflexions sur le spectacle*, în *unu*, nr. 14, iunie 1929.

[2] v. introducerea la grupajul de poezie franceză din *Integral*, nr. 13–14, iulie 1927.

[3] Geo Bogza, *Profesie de credință pentru grupul „Alge"*, loc. cit.

[4] I. Voronca, *Cicatrizări. Poezia nouă*, loc. cit.

sămănătoriste, definea încă tradiția ca fiind „transmiterea producțiunilor de valoare netăgăduită [...], aceea care continuă un ideal literar superior [...], moștenirea care înlesnește întreprinderea nouă“[1]) și caracterizată în anii '20 de E. Lovinescu într-o viziune pluriperspectivică („Tradiția nu e o forță unitară și indiscutabilă, ci o forță complexă și controversată. În trecutul fiecărui popor sunt mai multe filoane care, privite parțial, ar putea constitui baza unei tradiții“[2]), *tradiția* va deveni pentru avangardă sinonimul stagnării și, ca atare, ținta celor mai vehemente atacuri. Când vom citi în constructivistul *Manifest activist* de la *Contimporanul* propoziția finală „Să ne ucidem morții!“ sau, în *Manifestul* de la *unu* al lui Saşa Pană, „arde maculatura bibliotecilor“, vom înțelege că negația e extremă și fără drept de apel. A te voi, pe de altă parte, mereu în afara „formulei“ și a „convenției“ înseamnă a năzui la un prezent perpetuu, mereu dinamic în spontaneitatea manifestărilor sale, în devenirea bergsoniană a duratei lăuntrice, opusă timpului spațializat. Nu spunea Tristan Tzara în manifestele sale dadaiste că „numai contrastul ne leagă de trecut“, că „gândirea ia naștere în gură“, pledând pentru „vitalitatea fiecărei clipe“[3]? Saşa Pană va scrie și el că: „Există numai gimnastica fiecărei clipe [...]. Restul e statistică“...[4]. Iar Gherasim Luca și D. Trost vor cere ca suprarealismul să fie menținut „într-o stare continuu revoluționară“ și nicidecum transformat într-un „curent de revoltă artistică“. Orice moștenire, fie ea și a „gândirii revoluționare“, trebuie respinsă: „Aceste stări de negație care se înlănțuie concret, absurd și dialectic una cu alta, ne fac să res-

---

[1] O. Densusianu, *Conferențele „Vieții noua“*, seria I, 1909, București, 1910, pp. 236–237.

[2] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, III, București, Ed. Ancora, [1925], p. 145.

[3] T. Tzara, *Lampisteries, précedées des Sept manifestes dada*, Paris, J. J. Pauvert, 1963, pp. 25, 58.

[4] S. Pană, *Nu vă plecați în afară*, în *unu*, nr. 44, aprilie 1932.

pingem trecutul în întregime, văzând că nici un moment istoria n-a putut satisface relativul-absolut al tuturor dorințelor noastre"[1].

În numele acestei dinamici și disponibilități absolute a spiritului, antitradiționalismul avangardist își asociază, dialectic, aspirația novatoare, justificată prin sincronizarea cu ritmul epocii. Saturația de trecut și de convențional cere libertatea participării la contemporaneitate. Manifestele avangardei românești mișună de sloganuri ale rupturii de trecut, contrabalansate de exigențele radicale ale înnoirii. „Tradiție numim a merge în pas cu vremea. Respingem cu energie falsa tradiție a solului și ne închinăm tradiției nesfârșite a omului" — se poate citi într-un articol din *Integral*[2]; iar directorul revistei *Punct* scrie, în același spirit: „Am rupt orice legătură cu arta trecutului, căci secolul nostru de emoții puternice și fulgerătoare are nevoie de forme noi pentru manifestările lui de artă"[3]. Ilarie Voronca nu gândea altfel; el aducea în sprijin o „lege a determinantelor istorice" conform căreia „sufletul fiecărei epoci își cere desăvârșirea lui... Și întru această realizare sensibilitatea vremii își făurește ea însăși purtătorii ei de cuvânt"[4]. Și tot el relua argumentația în paginile *Integralului*: „mai presus de pulsul individual stăruie pulsul epocei [...]. Realizările de artă se proiectează pe un perete de contimporaneitate". Cu adaosul important pentru definirea amintitului caracter prospectiv al avangardei în strânsă legătură cu obsesia „planului primar" al unei mitice întoarceri la origini: „Vizionarii de azi ne conduc fiecare cu un pas mai aproape de India sufletească actuală.

---

[1] Gherasim Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, [Bucarest], Surréalisme, 1945, p. 15.

[2] *Precizări* (articol nesemnat, datorat, se pare lui Ion Călugăru), în *Integral*, nr. 5, iulie 1925.

[3] S. Callimachi, *Revista „Punct"*, în *Punct*, nr. 4, 13 dec. 1924, p. 1.

[4] I. Voronca, *Marcel Iancu*, în *Punct*, nr. 5, 20 dec. 1924, p. 1.

Dintre premergătorii aceştia se va înălţa mâine Columbul unei lumi cu existenţa virgină"[1].

Justificată istoriceşte, inovaţia trebuia să devină astfel cuvântul de ordine. „Cadrul uzat al artei" se cerea „împrospătat", ba mai mult, „orice artist trebuie să fie aducătorul unor alte principii, scoborând în concertul de fulgere de pe muntele Sinai cu tablele logicei noi în mâini"[2]. Ideea că „lumea trebuie reinventată", că rostul artistului e să caute „linia, cuvântul, culoarea pe care n-o găseşti în dicţionar", enunţată în *Aviograma* de la *75 H. P.*, va reapărea cu o semnificativă frecvenţă în toate manifestele avangardei româneşti. (Expresie a anticonvenţionalismului radical, o asemenea exigenţă e elocventă şi pentru refuzul artei şi literaturii ca *mimesis*, de la evadarea din „pastişul etern natural" a integraliştilor[3], la „negaţia negaţiei, dirijată de delirul cel mai inexprimabil", din manifestul suprarealist al lui Gherasim Luca şi D. Trost.[4])

Fuga de convenţie, căutarea noului, obsesia autenticităţii înseamnă, implicit, refuz al participării la îmbogăţirea şi fortificarea depozitului tradiţional; cuminţii „contribuţii" i se preferă subversiunea, „răsturnarea falselor echilibre": „...posedăm cu îndârjire o puternică dorinţă de altceva, de o apariţie care să nu fie contribuţie, ci răsturnare" — scrie Geo Bogza. Şi adaugă: „Ar trebui câteva placarde în atenţia scriitorilor: «Feriţi-vă de a aduce contribuţii»"[5]. Cât de mare e suspiciunea avangardistă faţă de înscrierea într-o ordine „tradiţională" se vede şi din atitudinea ultimei tendinţe afirmate, în raport cu înseşi mişcările de avangardă precedente, considerate repede ca depăşite de „ritmul vremii". Singura autentică şi fertilă e estimată a fi cea mai nouă în seria cronologică, astfel încât un F. Brunea poate scrie în *Integral* că până şi iconoclaştii dadaişti „dor-

---

[1] Idem, *Suprarealism şi integralism*, în *Integral*, nr. 1, martie 1925.
[2] I. Voronca, *Gramatică*, în *Punct*, nr. 6–7, 3 ian. 1925, p. 3.
[3] V. manifestul revistei *Integral*, în nr. 1, 1925.
[4] Gherasim Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique*, p. 15.
[5] Geo Bogza, *Profesie de credinţă pentru grupul „Alge"*, loc. cit.

„dormiseră fără să știe sub zidurile Academiei“[1]; Ilarie Voronca se simte îndreptățit să judece, ca integralist, că „suprarealismul nu răspunde ritmului vremei“, pentru ca, într-o etapă următoare, de apropieri suprarealiste, să condamne „acel hermafroditism penibil al constructivismului“[2]; propunând sinteza integralistă, Mihail Cosma va repartiza avangarda între o „preistorie“ și „istorie“, aceasta din urmă începând, desigur, cu integralismul[3].

În ce privește asocierea sloganurilor antitradiționaliste cu cele care vizau eliberarea de *literatură*, mărturiile din spațiul avangardist românesc sunt de asemenea concludente. Dacă „rezultatul“ tensiunii spirituale trebuia să rămână, într-o perspectivă extremală, oarecum suspendat, neconcretizat estetic sau imposibil de ierarhizat în ordinea convențiilor literare — cum voia un Geo Bogza —, înseamnă că într-adevăr, după expresia lui Jules Monnerot, scopul unor astfel de poeți a fost „nu de a exprima sau reprezenta, ci de a *fi*“[4]. Ei știau însă că sunt pândiți de spectrul literaturii, nu conteneau să-l sfideze, își constatau în cele din urmă eșecul. În ambianța post-dadaistă de la *75 H. P.*, Mihail Cosma lansa definiția ironic-publicitară: „«Littérature» — le meilleur papier higiénique du siècle“, Voronca se plângea în paginile revistei *unu* că totul se transformă în literatură și recade în convenție, Geo Bogza suspecta literatura că râvnește la „confortabil“ și că deturnează „cel mai de tensiune conflict pe un plan de dulce și scăzută înțelegere“ (*Exasperarea creatoare*), iar Gellu Naum mărturisea „tristețea profundă a poeților care toată viața, dar toată viața, s-au căznit să nu facă literatură și, până la sfârșit [...], au descoperit că n-au

---

[1] F. B[runea], *„Sept manifestes Dada“*, în *Integral*, 1925, nr. 1, p. 6.

[2] I. Voronca, *Suprarealism și integralism*, loc. cit.; *Victor Brauner*, în *unu*, nr. 11, martie 1929.

[3] M. Cosma, *De la futurism la integralism*, în *Integral*, nr. 6–7, oct. 1925.

[4] J. Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1945, p. 165.

făcut decât literatură. Îngrozitoare decepție"; și tot atunci se simțea „infectat de literatură", dorind a se „scutura de poezie făcând poezie"[1]. Superioară oricărei expresii literare ar fi, după părerea sa — ca și a lui André Breton — declanșarea unei *crize de conștiință*: distinctă de *literatură*, poezia e propusă atunci ca *activitate a spiritului*.

Cum s-a observat însă, o atare străduință de a evada din convenția literară e în bună măsură rodul unei confuzii „între reguli normative și caracterul de convenție al artei"[2]. Ilarie Voronca scria, în *unu*, această propoziție, caracteristică pentru voința eliberării de orice regulă prestabilită, de — cum zice el — „cămașa de forță a formulelor utilitare": „Poemul nu trebuie să fie nimic"; ea nuanța, ca notă de subsol, afirmația din corpul textului după care: „Poemul trebuie să fie o izbucnire temerară, o trecere din odaie în oglindă, din grădină în anotimp"[3]. Dar și aici, poetul vorbea de fapt despre o *stare de spirit* dinamică și nu definea „poemul" sub unghi formal-literar; el trebuia să rămână, cum scrie tot aici, „un risc, o aventură totală". În al său *Eseu despre situația poeziei*, din 1930, Tristan Tzara se pronunța asupra acestei chestiuni (după ce o pusese și în manifestele dadaiste) în termenii următori: „Să denunțăm cât mai repede o neînțelegere care ar pretinde să claseze poezia sub rubrica *mijloacelor de expresie*. Poezia care nu se deosebește de romane decât prin forma ei exterioară, poezia care exprimă fie idei, fie sentimente, nu mai interesează pe nimeni. Eu îi opun *poezia activitate a spiritului*." Sau, mai departe, „ideea că poezia putea să existe și în afara poemului", „poezia... element de viață" etc.[4]. Vom vedea că suprarealiștii români vor încerca și

---

[1] G. Naum, *Medium*, București, Colecția suprarealistă, 1945, pp. 10–11, 13.

[2] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, București, Minerva, 1986, p. 28.

[3] I. Voronca, *A doua lumină*, în *unu*, nr. 16, august 1929.

[4] T. Tzara, *Grains et issues*, ed. Henri Béhar, Paris, Garnier — Flammarion, 181, pp. 261 sq.; cf. și A. Marino, în *Les avant-gardes...*, p. 734.

ei să *practice* poezia, acordând o atenție particulară „hazardului obiectiv".

Mai devreme sau mai târziu, eliberarea de tradiție și de literatură le apare însă chiar militanților avangardei ca foarte relativă, dacă nu chiar imposibilă. Vrând-nevrând, ei creează *opere*, fie ele și de semn negativ, definibile ca antiliteratură sau antiartă, dar omologabile în cele din urmă tot pe baza unor criterii literare, artistice. S-a putut spune, sub acest unghi, că: „Fiind structurată în jurul replicii la ceva existent, literatura programatic novatoare are un referent tradițional, în lipsa căruia efectul scontat de autori nu s-ar produce"[1]. Observația e valabilă în sensul evidențierii preponderenței negației avangardiste, dar rămâne discutabilă, credem, dacă e generalizată astfel, în același context: „Trimițând la un referent din sfera literaturii larg acceptate, textele iconoclaștilor nu se autonomizează estetic"[2].

Oricum, vine întotdeauna momentul în care avangarda se vede înscrisă într-o istorie, situată în ansamblul evoluției literare. Nu rareori, înșiși avangardiștii și-au scris manifestele afirmându-și în chip explicit voința de a înnoi *arta* și *literatura*, recunoscându-și statutul de artiști și de scriitori; iar când, în sensul cel mai specific demersului lor, au ajuns să se pronunțe nu doar pentru înnoirea „cadrului uzat al artei", ci pentru depășirea lui spre un „altceva", au trebuit să constate că nu se pot dispensa de o *formă*, de un *limbaj*, recuperate mai devreme sau mai târziu de mecanismele instituției literare, introduse în circuitul consumului cultural, repetate, transformate în clișee. Una dintre motivațiile profunde ale „antiliteraturii" din perspectivă avangardistă stă tocmai aici: „Antiliteratura — scrie Adrian Marino — este negarea condiției culturale a literaturii, față de care poezia se află în permanent conflict și relație dialectică"[3].

---

[1] M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, ed. cit., p. 28.

[2] *Ibidem*.

[3] A. Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 429.

Cât de important este acest aspect al opoziției față de literatură se vede și din consecințele sale asupra (re)evaluării de către avangardă a statutului de poet: refuzând „contribuțiile" la tradiția literară, poetul refuză totodată să se înregimenteze, să se supună „ritualului" și ierarhiilor lumii literare pe care le echivalează, în plan uman, cu „artificialul" *convenției*. Din acest punct de vedere, Ilarie Voronca, de exemplu, se arată deosebit de ferm, mărturisind a fi „preocupat mai ales de o cât mai accentuată lepădare a artificialului, de o ocolire cât mai hotărâtă a orânduirii literare"[1] sau negând în chip explicit acea „condiție culturală a literaturii", când constată că: „Omul, cu poetul ucis în el, vorbește acum de felul în care și-a găsit talentul și calea, de realizările lui în gestațiune, de interesele breslei scriitoricești, de rezultatele poemului la oraș sau la sate, de raționala culturalizare a maselor"[2]. Disprețul și chiar teama de „oficializare" sunt permanente la avangardiști — și e destul să reținem din numeroasele referințe din spațiul românesc momentul excluderii lui Voronca însuși din gruparea „unu", după ce poetul care respinsese „poezia oficială cu fireturi" vădise aspirații de recunoaștere oficială prin tipărirea unei cărți de poeme la prestigioasa editură „Cultura Națională" și aderarea la Societatea Scriitorilor Români.

Poetul de avangardă își va manifesta, așadar, ostentativ condiția marginală, de revoltat aflat în conflict cu „burghezul" mulțumit de propria-i mediocritate, sfidând publicul insensibil la adevărata poezie, izolându-se într-o puritate de ascet, oferind o variantă a ipostazei geniului romantic neînțeles, orgolios în solitudinea sa și respingând orice concesie: „Un surâs onctuos comercial se substituie rictusului de răzvrătire și scârbă. În locul singurătății și a[l] căţărării pe stânca aridă a visului, pentru atingerea unui edelvais impalpabil: înclinarea sufletului

[1] I. Voronca, *Despre miracol*, în *unu*, nr. 21, ianuarie 1930.
[2] Idem, *A doua lumină*, loc. cit.

de carne dinaintea prostimei bucuroase de ridicarea totalului ei cu o unitate."[1]

O astfel de autoexilare din „orânduirea literară" este însă, prin forța lucrurilor, mereu periclitată. Nu numai din pricina inevitabilei „recuperări" culturale a experiențelor avangardiste, ci și pentru că avangarda însăși, mereu suspectată de ilegitimitate, ca fiind un corp străin și aberant în sânul unei evoluții „organice" a literaturii, e nevoită, în ciuda antitradiționalismului de principiu, să-și caute propriile rădăcini. Se știe că în *Primul manifest al suprarealismului*, din 1924, André Breton identificase o serie de elemente suprarealiste *avant la lettre* la scriitori dintre cei mai diferiți, de la Sade și Hugo, la Chateaubriand și Poe, ca să nu mai vorbim de locul de elecție deținut în această tradiție de un Rimbaud sau Lautréamont. La noi, în căutarea unei tradiții a revoltei, scriitorul exemplar va fi Urmuz, însă nu vor lipsi nici chiar trimiterile la Eminescu, admirat desigur și ca valoare absolută, dar considerat mai ales sub unghiul statutului de geniu neînțeles de timpul său, obligat la o existență oarecum marginală. Cât despre răspunsurile date învinuirilor de ilegitimitate (împrumut din afară, imitație superficială etc.), ele se vor sprijini pe argumentul necesarei sincronizări cu „spiritul vremii", resimțită simultan în mai multe zone geografice europene Ilarie Voronca, M. H. Maxy, vor invoca chiar și existența unor anumite antecedente în materie de împrumuturi și influențe, explicabile într-o literatură nevoită să ardă unele etape ale evoluției organice („Adevărații delincvenți sunt predecesorii, de la Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri și Eminescu, până la simboliști... Azi însă ne găsim în plină tradiție" — se va scrie în deja citatele *Precizări* din *Integral*), vor servi în replică, exemplele unui Brâncuși sau Tristan Tzara ca ilustrând mișcarea inversă, de „export" românesc de avangardă...

Țin însă de ceea ce s-a numit „ciclul interior" sau „biografia" avangardei, și momentele de îmbătrânire și autonegare, în

[1] *Ibidem.*

virtutea dinamismului novator, programatic[1]. Avangardiştii români sunt şi ei perfect conştienţi de aceste realităţi, sesizând procesul de „recuperare", pe de o parte, a experimentelor mişcării din partea „tradiţiei", dar, pe de alta, dând curs propriilor tendinţe de autodepăşire.

Dadaismul târziu de la *75 H. P.* e repede simţit ca o trecătoare manifestare juvenilă, „integraliştii" situează deja mişcările imediat precedente sau contemporane într-o „preistorie", gruparea „unu" va ajunge, prin Gheorghe Dinu, să vorbească — în perspectiva directului angajament social-politic — de falsitatea avangardei etc. Nu e de neglijat nici procesul de maturizare, „cumînţire", „clasicizare" a majorităţii autorilor de avangardă. La noi, Ilarie Voronca va recunoaşte destul de repede limitele „modernismului", se va consola cu ideea imposibilităţii „eliberării din artă", conştient că arta şi literatura sunt prin definiţie, nişte convenţii: „Ascultă: mă supără nu ceea ce faci, ci pretenţia ta că faci «altceva», când faci acelaşi lucru: adică literatură, adică: pictură [...]. Să rămânem la uneltele noastre. Suntem literaţi, suntem pictori"[2]. Iar peste câţiva ani, când va evolua spre un ideal al simplităţii şi directei comunicări a mesajului umanitarist, tot el se va despărţi definitiv de vârsta avangardistă: „N-aş mai găsi nici o bucurie să împreun cuvinte bizare/Nici chiar imaginile cele mai surprinzătoare/Îmi amintesc unele, dar la ce bun?"[3] Cu timpul, foştii avangardişti devin chiar... academicieni, ca în cazul lui Geo Bogza şi Virgil Teodorescu.

Lecţia majoră a avangardei — pe care „grosul trupei" urmează să şi-o însuşească selectiv şi în termeni inevitabil mai moderaţi — constă însă în cultivarea acelei stări de disponibilitate absolută a spiritului creator, presupunând angajarea,

---

[1] A. Marino, *Dicţionar de idei literare*, pp. 260–214.

[2] I. Voronca, *Obrazul de cretă*, în vol. *Act de prezenţă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971, p. 134.

[3] I. Voronca, *Poeme alese*, vol. I, trad. de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 289.

într-o complexă relație dialectică, a *negației* și *inovației* radicale, în perspectiva eliberării de coduri și canoane, către o nouă *autenticitate* a creației. Care sunt direcțiile specifice fiecărei orientări în parte se va vedea pe parcurs, din analiza abundentei „literaturi a manifestelor", reprezentativă și în spațiul românesc.

Privind lucrurile de sus, se pot identifica, fie și fugitiv, câteva repere ilustrând, de altfel, principalele exigențe programatice. Eliberarea de „logică" și „gramatică", anticonvenționalismul extrem se vor concretiza într-un număr de experiențe radicale de tip dadaist, sau pe linia „cuvintelor în libertate" futuriste (în primul rând în revista cu un singur număr *75 H. P.* și în *Punct*), în cultivarea jocului burlesc cu cuvintele într-o „comedie a limbajului", pe linia Urmuz, în publicațiile constructivist-integraliste (de către Ilarie Voronca, Ștefan Roll, F. Brunea, Ion Călugăru, apoi de Moldov, în revista *unu*). Printre „procedeele total noi" care vor fi, în bună măsură, și ale avangardei românești, au fost deja enumerate „dicteul automatic, montajul, colajul, tehnica «reportajului», procedeele asociației libere, spontane"[1] Sunt, în genere, tehnici „simultaneiste", apte să surprindă dinamica „spiritului vremii" în spectacolul trepidant al metropolei moderne sau să sugereze spontaneitatea impulsurilor lăuntrice, libera mișcare a imaginației. Cultivarea „imagismului" în toate etapele avangardei este elocventă pentru ponderea acordată „activismului" viziunii, de la ritmica de „aparat Morse", constructivisto-futuristă, la „frumusețea convulsivă" a suprarealiștilor, cu consecințe în înnoirea universului imaginar al literaturii, în „reinventarea" lumii. Și, nu mai puțin, în accentuarea primatului *vieții* și al *poeziei* față de *literatură*.

Surpriza, insolitul asociativ, noile experiențe de „alchimie a verbului" și exploatarea „inițiativei cuvintelor" vor încerca să contrabalanseze, în sens constructiv, actele demolatoare, „umilirea" poeziei, apocalipsul limbajelor tradiționale. De depăși-

[1] A. Marino, *Dicționar de idei literare*, p. 205.

rea acestora va ține și înlăturarea barierelor dintre genuri: un text de avangardă participă, de cele mai multe ori, în egală măsură la poezie și proză (este un „prozopoem" — după formula lui Arthur Cravan[1] reluată la noi de Saşa Pană), dar și la eseul critic și la manifest, cum se întâmplă la toți avangardiștii. În plus, la suprarealiști, vom asista la încercarea de a extinde la maximum domeniul poeziei, prin cultivarea „obiectului suprarealist" cu valoare simbolică, adevărată metaforă concretă, semnificativ în sensul generalizării stării de „inspirație", al poeziei trăite și „comportamentului poetic".

Sunt date ce măsoară, așadar, aportul novator al avangardei într-o epocă de seisme ale poeziei, în care „lunga ceartă dintre tradiție și invenție, dintre Ordine și Aventură" — despre care vorbea Apollinaire — cunoaște momente de maximă tensiune.

*

„Cearta" s-a iscat, și la noi, mai devreme, chiar dacă rădăcinile ei nu se prelungesc atât de mult în timp ca în literaturile de mai veche tradiție, precum cea franceză, față de care literatura modernă românească s-a arătat în mod deosebit sensibilă. Mișcarea de avangardă n-a apărut pe un teren tocmai nepregătit: până în anii '20, când se încheagă primele grupări „extremiste", se produseseră nu puține schimbări în raportul de forțe din spațiul literar, și ele indicau o limpede deplasare a centrului de greutate spre „modernism". Încă în contemporaneitatea lui Eminescu, Alexandru Macedonski începuse să anunțe alte perspective ale poeziei, interesat de cele mai noi experiențe și participând la ele simultan cu efortul european de înnoire. Impunându-se în peisajul literar al vremii împotriva tuturor adversităților tradiționaliste, în primul rând ale *Sămănătorului*, simbolismul putea fi situat în chip justificat de către E. Lovinescu printre manifestările spiritului modernist, în înțelesul general

[1] Cf. A. Marino, *Tendances esthétiques*, în *Les avant-gardes...*, p. 736.

al termenului: „cum nota ei [a mişcării simboliste — n.n.] distinctivă stă în spiritul de contemporaneitate şi de spargere a formelor tradiţionale prin limbă, ritm, expresie figurată, ea s-ar putea numi cu mai multă îndreptăţire «modernism»"[1].

Estetica simbolistă a sugestiei răsturnase într-adevăr vechea „logică a poeziei", conştientizând pentru prima oară în profunzime specificul limbajului poetic în opoziţie cu cel prozaic-conceptual, prin deplasarea accentului pe semnificant şi pe valenţele sintaxei poetice, eliberând poezia de retorică şi anecdotic, substituind idealului plastic parnasian muzicalitatea, imprecizia şi fluenţa materiei, asigurând, într-un cuvânt polisemia verbului liric. Puse sub semnul întrebării, „logica" şi „gramatica" — ce urmau a fi din nou asediate de avangardă — erau din principiu repudiate, pentru a lăsa loc liber mallarméenei, „iniţiative a cuvintelor" ori „alchimiei verbului" a lui Rimbaud, opuse „restului-Literatură" ironizat de Verlaine. Principiul corespondenţelor, al analogiilor universale, putea admite, alături, înclinaţia spre artificiu şi interpretarea poeziei ca o artă combinatorie, conştientă de convenţiile cu care lucrează. Teoreticienii români ai mişcării — un Ştefan Petică, un Ovid Densuşianu — ştiau foarte bine toate aceste lucruri, iar în practica creaţiei poeţi ca Bacovia şi Minulescu lăsaseră să se întrevadă, în registre diferite ale sensibilităţii, gradul înalt de conştiinţă „critică" în raport cu instrumentarul poetic utilizat. O anume *distanţă de lectură*, ca să spunem aşa, dictată de relativul decalaj de receptare a „mesajului simbolist" a condus, şi într-un caz, şi în celălalt, spre un *joc* sui-generis cu temele şi măştile simboliste — dramatic şi tragic la personajul-marionetă bacovian, destins, trubaduresc-ironic şi umoristic la autorul *Romanţelor pentru mai târziu*.

Îndeosebi nota de detaşare a acestuia din urmă, sugerează un început al *formalizării* actului poetic (porturile, corăbiile, amurgurile, beţia de parfumuri, iubirile ceremonioase în deco-

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Bucureşti, Editura Ancora, [1925], p. 120.

ruri estete şi atâtea alte elemente sunt descoperite deja ca recuzită la îndemâna „regizorului" şi „operatorului", poemul devenind în mare măsură un fel de „maşină textuală"). Influenţa minulesciană asupra „modernistilor" în creştere, Adrian Maniu, Ion Vinea, Tristan Tzara, se va exercita întâi de toate în acest sens al insinuării unei *conştiinţe a convenţiei*.

„Modernismul" propriu-zis, aşa cum se va contura îndeosebi prin scrisul celor trei poeţi amintiţi, îşi are rădăcinile în această fisură a conştiinţei autentic simboliste, adică în dezechilibrarea perspectivei ce armonizase sentimentul neoromantic al inefabilului, misterului, relaţiilor ascunse cu marele univers şi conştiinţa artefactului, a muncii rimbaldiene pentru a deveni vizionar, a dereglării *sistematice, cugetate*, a tuturor simţurilor. Balanţa se înclina tot mai mult spre cea din urmă — demitizantă, ireverenţioasă faţă de marile sentimente, „prozaică", bufonă etc., etc.

O însemnătate aparte în definitivarea acestei ecuaţii a avut-o fără îndoială exemplul catalizator al „simbolistului" (decadentului?) Jules Laforgue, care a găsit la tinerii poeţi ai momentului 1912–1915 un ecou cu consecinţe decisive pentru evoluţia lor literară, şi nu numai a lor. Fertilitatea acestei influenţe nu e străină desigur de ceea ce am numit *distanţa de lectură* (de receptare) a convenţiei poetice simboliste: creatorul lui Pierrot relativizase gestica sentimentală şi patosul retoric, încarnând în al său clovn trist una din ipostazele cele mai expresive ale poetului modern — o „epifanie derizorie a artei şi a artistului"[1] semnificând precaritatea unei condiţii umane şi trista luciditate a *conştiinţei rolului*, a *măştii literare*, a *convenţiei*. În *Moralités légendaires*, Laforgue întreprinsese, într-o proză poetică parodică, atacul contra literaturii, a miturilor şi personajelor prestigioase — Salomeea, Hamlet, Lohengrin — vădind o libertate de manipulare a clişeelor întru totul convenabilă spiritului critic nonconformist al treimii moderniste

[1] J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 10.

românești în curs de afirmare, ce se întâlnise, în 1912, în paginile reviste simboliste... *Simbolul.*

Faptul esențial — și nou — este așadar acum închegarea și afirmarea unei decise atitudini *antiliterare*, de frondă și insubordonare față de convențional, pe care o va defini cel mai bine Ion Vinea, când va scrie în revista *Cronica* din 1915 că: „Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică"[1]. Cât de acută este această „antipatie" se vede și din notele lui Adrian Maniu pe aceeași temă și în aceeași publicație, în care se referea, situându-se printre ei, la acei „oameni saturați de poporanism, romantism sau celelalte [...], plictisiți până-n gât de stupiditatea așa-zisului material poetic, format din comparații întrebuințate de atâția și de atâtea ori încât nu mai au nici o valoare și nici un sens"; „versul nou calcă peste aceste convenționalități" — adăuga el, fără să uite a sublinia că „sugerarea ideii, de-al doilea flanc, paradoxul, ironia își au loc în vers"[2].

Tot ce făcuse Adrian Maniu până la acea dată vorbea de altfel, despre încălcarea unor asemenea „convenționalități". Exercițiile imagistice din proza poetică a *Figurilor de ceară* (volumul său de debut din 1912), dezvoltând, în genul temei cu variațiuni, serii metaforice în jurul aceluiași obiect, dezvăluiau gustul pentru insolitul asociațiilor, în nota estetizantă care fusese și a simbolismului „decadent", dar cu un accent fantezist-ironic, care trăda intențiile „subversive" ale autorului în raport cu temele „sacre", pornirea demitizantă, plăcerea jocului manierist: „Triunghiul buzelor tale e un arc; săgeți toate zâmbetele [...]. Dar pântecul tău e o amforă răsturnată [...]. Și râsul ți-e ostenit ca o lămâie de toată acreala suptă". Sau: „Luna e o pată de sânge, stelele picături de apă aburită pe geamul cerului./Stelele sunt note de muzică./Luna e o hârcă de mort pe o pernă de catifea aurie./Luna e un solz de pește." Ilarie Voronca va avea nu puțin de învățat din aceste „game" pe claviatura poemului.

---

[1] I. Vinea, *Chronique villageoise*, în *Cronica I* (1915), nr. 28, p. 553.
[2] A. Maniu, *Poezie*, în *Cronica*, II (1916), nr. 70, pp. 277–278.

Versurile tipărite în perioada 1913–1915 sunt şi mai puţin „cuminţi". Atitudinea „critică" e evidentă peste tot, şi ea vizează retorica desuet-romantică şi chiar unele clişee ale simbolismului (în variantă minulesciană, ca în *Portul seara*). Estetul nu se dezminte nici acum, mimând cu dexteritate tehnica iconografic-bizantină sau imaginea decorativă secesionistă, dar „persecuţia" *literaturii* e mereu demascată, excesul de poetizare primeşte sfidarea prozaicului, capriciul fantezist deviază imaginea spre caricatural. Aşa se întâmplă în *Poemele trupeşti*, cu un titlu el însuşi anticonvenţional, unde portretul de mare fineţe plastică e tulburat în final de stridenţe (precum: „ochii tăi safire/ochii tăi de înger şi de vită") sau, în secvenţa următoare: „E un trandafir roşcat şi decoltat în foi, gura ta cu buze moi,/între care se afundă sărutarea/ca o gheaţă în noroi" etc. — după ce fusese compus „pe fonduri vechi de aur/ca-n icoane bizantine"...

În acelaşi ciclu, se procedează la înscenări parodice ale discursului amoros, degenerat într-un diluat bavardaj, cu o gesticulaţie schematizând caricatural retorica sentimentală a „romanţei". O *Tisană sufletească* persiflează, coborând în acelaşi registru al banalului, drama iubirii („Azi plăcerile sunt macerate./Precaut, m-am aranjat să mor în rate./În ventricol/— gol ridicol —/te-am păzit.//Te-ai răcit/scumpă taină, te-ai răcit neavând haină"), în timp ce *Primăvară futuristă* manipulează ludic şi grotesc tehnicile „simultaneiste" ale plasticii moderne, cu evidenţierea artificiilor de regie şi decor caracteristice unei poezii ce-şi calculează efectele şi cu o detaşare ostentativă de clişeele liricii sentimentale: „Oile de bucurie stau cu capu-n jos./Trenul trece, fumul cade gros/când pe ape frigul se cojeşte./Frigul pentru fiecare an, alb ca dinţii tăi — clape de pian.//Clinchetind cu zgomotul de foarfeci radioase, rândunele trec pe cărţi poştale,/cucul din ceasornic sună-n vale, câmpul putrezit miroase./Vino, paradox sentimental, tuse înflorită în spital. —/Uite, primăvara reînvie, pentru cei ce nu se pot uita./Vino, să priveşti uitarea ta şi să calci flori de hârtie."

Foarte caracteristică pentru această poezie dedublată, cu lirismul subminat de ironie şi autoironie, este *Balada spânzuratului*, text ce se înscrie într-o expresivă serie motivică ilustrată în acelaşi moment şi de Ion Vinea sau Tristan Tzara. Masca de „clovn farsor" care face să râdă galeria disimulează — ca în cazul laforguianului Pierrot — drama reală; joc ambiguu, specific poetului modern, care, cenzurându-şi efuziunile sentimentale, propune o recuzită substitutivă, devalorizantă, ce potenţează de fapt tensiunea şi aruncă o lumină revelatoare asupra statutului precar al creatorului: „Cu siguranţă,/n-am fost decât un clovn farsor,/iubind — fiindcă-aşa e moda —/în sinucideri de amor.//Şi îmi cânt oda:/un vals major de nesperanţă —/— într-un picior./Încet şi rar,/grav şi bizar,/subt felinar.//E-aşa frumos să râdă galeria./Durerea mea a-nveselit întotdeauna"...

Semnificaţia majoră a acestor „flori de hârtie", în ordinea ilustrării unei stări de spirit pre-avangardiste stă îndeosebi în sistematica „bruiere" a discursului liric tradiţional. Limbajul nu este încă destructurat ca în întreprinderile antipoetice ale avangardei, însă culisele înscenării textului sunt expuse la vedere, butaforia nu vrea să pară altceva decât este, jocul liber cu recuzita poetică e în plină desfăşurare.

Momentul de vârf al acestui demers demistificator îl va atinge Adrian Maniu — tot cu exemplul lui Jules Laforgue în faţă, la care se poate asocia şi cel al estetismului „decadent" al unui Oscar Wilde — în poemul dramatic *Salomeea* (1915). Nicăieri n-a mers poetul atât de departe în sabotarea mecanismului literar, „gripat" la tot pasul, obligat să-şi dezvăluie schemele de funcţionare. Tema biblică e radical demitizată şi, dacă nu lipsesc dovezile de rafinament estet al constructorului de decoruri atent stilizate, al creatorului de costume şi al regizorului, acestea sunt, cu bună ştiinţă, concurate de demersul demascator: poetul îşi deconspiră mijloacele puse în joc, scoate măştile, trădează iluzia. Personajele înseşi manifestă o semnificativă *distanţă faţă de rol*, sunt puse să-şi comenteze singure replicile şi gestica. Ceea ce se petrecuse în poemele ace-

leiaşi perioade în sensul afişării frondei antiliterare, apare agravat aici. Imagistica preţios-manieristă stă alături de prozaismele cele mai violente, atât în sugestia elementelor de decor, a atmosferei, cât şi în portretizarea personajelor şi în comentariul replicilor. Monologul, de exemplu, al Salomeei, din secvenţa intitulată *Neîntâlnirea*, întreprinde din primul moment acţiunea de dezvăluire a convenţiei literare, minimalizând totodată însăşi valoarea discursului rostit: „Trebuie înlăturată ftizia câtorva frunze,/cu sânge de toamnă, necesară începutului/obişnuitelor elegii: /Şi să-ţi spun o mulţime de lucruri ştiute". Acelaşi personaj subminează solemnitatea ceremonialului iubirii introducând în discurs „informaţii" ce semnalează artificiul şi recuzita teatrală, convenţia poetică (aici a teatrului în versuri): „Şi-acum, în pat, am resfirat toţi trandafirii,/şi-n păr mulţi trandafiri am agăţat/şi unu-n dinţi, un tradafir de stofă./Mă doare capu de atâtea flori/Credeam că Dumnezeul tău e al iubirii.../pe urmă am aflat că vrei să mori/şi minţi în fiecare strofă". Sau: „De fard şi de durere/sunt ochii mei ca două viorele"...

În *Irod cheamă dansul*, tetrarhul se exprimă într-un limbaj neologistic strident în context, vorbind despre „precocitatea" Salomeei, despre „bolnava erupţiune de stele, exaltate în eter", sau recurgând la jocuri de cuvinte cu funcţie ironică: „E încreţit talazul, ca subt rândea talaşul/în ochii tăi"... Tot el pune faţă în faţă o reflecţie încărcată de imagini ingenios-barochizante, ca şi gratuite în fantezismul lor, cu notaţia cea mai prozaică: „E-atât de monoton prea târziu; în plus/broaştele albe au ochelari de bronz pentru/cadranul lunei/din care au căzut orele.//Se stinge felinarul roşu la bordel".

Replici absurde se încrucişează, altă dată, distrugând logica textului, ca în *Capul lui Ioan vorbeşte*: „IOAN: Un colan de piatră de fântână, pentru ornamentarea gâtului şi a modestiilor adânci (...) SALOMEEA: Încătuşaţi gâtul şoimului, ca să ciocnească în frunte porumbeii sălbatici. /VRĂJITORUL: Tăiaţi limba papagalului ca să vorbească. /MARELE ÎNGRIJITOR: Am pus botniţe sclavilor ca să culeagă piersici"...

Cel mai bine ilustrează, poate, fronda anticonvenţională falsele indicaţii scenice, de regie, cu totul nefuncţionale, pur gratuite, evidenţiind ironic deopotrivă transformarea personajului în spectator („Salomeea începe primii doi paşi — e în special admirat întâiul"), mecanismele de culise ale efectelor teatrale („Cineva ascute un cuţit sau cântă o pasăre"), sau pur şi simplu abandonul în voia unor automatisme verbale, fără altă legătură decât una formală, cu textul dramatic („Bucătarul spintecă peşti de metal. Urcioarele care au mers prea des la apă se sparg:"). Dinspre o metaforă a replicii se poate aluneca, în virtutea aceluiaşi automatism, într-o falsă „indicaţie scenică", precum şi în finalul tabloului *Neîntâlnirea*: „Şi când/s-a şters/tot banul lunei/am plecat". Şi, imediat: „Acest din urmă ban e cerut de un vânzător din Ţara Norilor de Munte pentru aripi tăiate unui înger (prefăcut în pasăre)". Discursul devine astfel parazitar în excesiva lui literaturizare, funcţionând în gol şi aberant, descoperindu-se ca formă pură, proliferare artificială a semnificantului, alimentată ca de o proprie energie: „Salomeea moare distrată de nemurire./O buclă din părul ei o aşează un înger în cuiul unei stele, în vederea recreaţiunei cometare şi întru spaima astrologului de la curte./Apoi o spumă palidă întrece buzele ei, pahar în care s-a tulburat mustul, strivit din strugurii dorinţei, de piciorul evenimentelor dezlănţuiţi, când trec în alegorie"...

Comentând, la apariţie, poemul lui Adrian Maniu, Ion Vinea îi aprecia gestul demitizant, anticonvenţional, drept un „obicei trecut" şi de împrumut, făcând aluzie la „stilul din 1885" al lui Laforgue[1]. Venită din partea unui confrate ce-şi mărturisea el însuşi antipatia faţă de *literatură*, observaţia atesta, în orice caz, deplina asimilare a experienţelor anticonvenţionale de către tinerii poeţi ai momentului 1915, fapt ce le va permite să manipuleze cu o mare libertate ludică procedeele subversiunii limbajului poetic tradiţional. Pe această cale, autorul *Salomeei*

[1] I. Vinea, *„Salomeea", poem de Adrian Maniu*, în *Publicistică literară*, Bucureşti, Minerva, 1977, p. 157.

se apropie foarte mult de spiritul avangardei, solidar cu demersul lui Ion Vinea și Tristan Tzara, pe care le anticipează. Numai că în anul 1924, când va apărea *Manifestul activist către tinerime* al celui dintâi, va ieși de sub tipar și volumul de versuri *Lângă pământ* al lui Adrian Maniu, care va încerca o orientare a creației sale către... tradiționalism.

*

Oarecum mai ezitantă și, în orice caz, mai puțin spectaculoasă decât la confratele ceva mai vârstnic, desprinderea de simbolism a lui Ion Vinea era de asemenea evidentă. Poetul ce se exersase la *Simbolul* într-o poezie de reverii crepusculare în decoruri de interior voluptuos estetizant, cu subtile armonizări muzicale ale versului („când dormi pe mări de ambru și umbre de alcov..."), sau într-un lirism al vagilor aspirații de evaziune spre orizonturi marine, oscila, în acești ani, între formule mai „clasice" precum cea de ecou parnasian, a *Pajerelor* lui Mateiu I. Caragiale (în *Golia, Ion Vodă cel Cumplit*) și altele ținând de notația peisagistică mediatoare a unei confesiuni elegiace de un stil evident modern, epurat de orice notă retorică, ecou al unei stări de spirit crispate, al unui soi de oboseală și dezabuzare, la limita indiferenței (ca în cunoscuta *Tuzla*, datată 1913: „Val pal, stâncile arse,/albastrul sat într-un inel de var..."). Tematic și ca atmosferă, Vinea înregistrează acum — lucru firesc în acest moment de răscruce al liricii românești — date transmise dinspre „poezia spitalelor" (v. *Rugăciune*: „Vindecă, Doamne, o fată/care e singură într-un spital din câmp"...), din Laforgue cu ale sale *Complaintes* (în *Doleanțe*: „Gară luminată și pustie,/trenurile pleacă pe vecie,/ieși dintr-un sertar melancolie,/cu panglici, cu bucle de hârtie,/că paiața-i fără de scufie"), dar cultivă mai ales genul de poezie inaugurat în *Tuzla*, ce mai păstrează din simbolism vagul atmosferei crepusculare, o variantă a „spleen"-ului, însă cu o anume tentă (auto)ironică.

Anul 1915 marchează însă afirmarea mai directă a „antipatiei" față de „literatură". O mărturisește mai întâi proza poe-

tică intitulată demonstrativ, *Un căscat în amurg*, apărută în *Cronica*, unde pot fi cu uşurinţă depistate notele de antitradiţionalism în atmosfera de inerţie şi stagnare, deloc idilică, a satului, în imagistica dezinvolt-demitizantă, în mimarea unei anumite oboseli şi nepăsări faţă de propriul discurs: „Cloşcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle sătești, — şi pe un dâmb din fund Dumnezeu a jucat table şi a scăpat Gârcenii, zaruri cu geamul rotund./... De o săptămână nici un factor poştal n-a mai sunat din corn, călare/în schimb, iată un popă negru călăreşte cu picioarele în şosea/.../iată vântul se înhamă cu tălăngi moştenite din tată în fiu/iată... —/nu mai ştiu pesemne e târziu/.../căci gospodăriile cerului s-au închis, sfinţii şi-au lepădat/pe nori nestinse pipele şi s-au culcat cu nevestele/căci turme biblice şi plictisite urcă, urcă, urcă, pe cărare şi pocnesc printre bice, hăis-cea şi vorbe murdare“[1]. Şi mai explicită sub acest unghi, *Chronique villageoise*, tipărită în numărul următor al revistei, adaugă deja citatelor propoziţii privind „persecuţia“ literaturii, câteva sublinieri importante, ce pun şi mai mult în lumină starea de adevărată pândă a poetului ce nu lasă neînregistrată (şi necenzurată) nici o încercare de insinuare a clişeului tradiţionalist şi, în genere, poetizant: el îşi scrie propriul „jurnal“ pe un fond de intertextualitate conştientizat, care supraveghează fiecare notaţie, obligând la autenticitate şi, implicit, la eliminarea poncifelor: „Vreau ca jurnalul acesta să fie ferit de literatură./M-am sculat de dimineaţă ca să văd răsăritul soarelui.../Această mărturisire nu sună a început de compoziţie literară? — Nu! — pentru că intenţia mea sinceră şi blamabilă a fost să văd răsăritul soarelui“. Sau: „Totuşi, pe acest sat planează duhul lui Coşbuc“. Şi încă, aceste programatic antiidilice însemnări, cu amendarea alunecării în stereotipiile „poporaniste“: „Şi acum, toată figurantura: câinii la gardurile împletite, mugetele, ca răcnite de guri de pivniţă în parlamentare intergospodărească; pe drum, carele idilice cu vite de var murdare; femei cu noroi crăpat pe călcâie şi ţăranii

[1] *Cronica*, I (1915), nr. 27, p. 531.

neprimeniţi sub brâul de sânge vechi — asta într-o lumină de Norvegia. Şi între pomi, fardat uşor în violet, satul de cărţi de joc, ciugulit la interval de cumpenele puţurilor; căci cumpenele sunt gâturi de păsări enorme, sau girafe, ce se apleacă încet, scârţâind (poporanism! ah!)".

Satul demitizat, antisămănătorist, al lui Fundoianu îşi are aici un punct de plecare, după cum într-un alt poem al lui Ion Vinea. *Bocet*, din acelaşi an, 1912, poate fi găsit unul dintre germenii viziunii sale asupra „provinciei" şi chiar „modelul" sintaxei versului: „Prin curţi, în sat, înalţă carele părăsite/un braţ de lemn cu cruce. Case fără stăpâni/înşiră-n geamuri poame. Şi zac pe praguri câini/zbârliţi şi uzi. Din staul privesc în brume vite"...

Dar programul antiliterar şi desacralizant transpare destul de clar şi în alte versuri, de un prozaism căutat, înlăturând învelişul mitic al unor motive tradiţionale şi amintind oarecum de întreprinderea de „modernizare" ironică a discursului, de stil laforguian, a lui Adrian Maniu: „Deci nu vom porni, trei la număr, pe şosele biblice/cu entuziasm de proroci/cu daruri consacrate/către ieslele îmbâcsite/în cari tu culcat pe spate îţi dezgoleşti lipsa de modestie/(...) N-ai să vindeci paraliziile isterice prin sugestiuni/ca la scăldătoarea oilor/ca să se creadă că faci minuni/nici n-ai să dai viaţă catalepticilor/strigând fatidic: Lazăre, — de trei ori./Şi multe lucruri de felul acesta îmi spuneam/pe când tăcerea şi somnul obştesc curbau mai în pustiu zările/şi calul meu cugeta prin praful spiritualizat". (*Soliloc*, 1914) Aceluiaşi moment îi aparţine şi poemul *Septembrie* (*Ciornă*), însă în care primează insolitul imaginii ce asociază preţiozităţi estetizante cu elemente prozaice, într-o viziune de tentă expresionistă: „Toamna a muşcat podgoriile/aerul e ca perlele bolnave/luna fuge îngrozită peste păduri/Doamne, trebuie să merg să mă culc,/vântul îşi îndârjeşte trâmbiţele lui de ţânţari/şi toată, toată noaptea o să sune ploaia pe tinichelele cerului".

Comun cu Adrian Maniu şi Tristan Tzara e, la Ion Vinea al acestei perioade, motivul liric al *spânzurătorii* (în 1902 apăru-

seră *Cântecele de spânzurătoare* ale lui Christian Morgenstern), expresiv în ordinea ambiguității ironic dureroase pe care o ilustrase și „clovnul trist" al lui Jules Laforgue. *Visul spânzuratului*, din aceeași familie cu *Balada spânzuratului* a lui A. Maniu și cu *Glas* sau *La marginea orașului*, de T. Tzara, atrage atenția și asupra naivității „infantile" a acestei viziuni funambulești, din care se reține nu atât aspectul dramatic, cât latura pitoresc-spectaculară: „Spânzuratul vânăt din grădină/ plin de rouă și de frunze noi/ se-nvârtește-n axul de lumină/ fără frică de ninsori și ploi/ și râzând cu ochii amândoi"...

Nu e surprinzătoare, în acest context dinamic, în care se pune sub semnul întrebării *literatura* însăși, în contrast cu *poezia*, apariția, în *Avertisment*-ul programatic al revistei *Chemarea*, editată de Ion Vinea în octombrie 1915 (la care colaborează și Tzara), a unor propoziții ce ne apar astăzi foarte apropiate de „aerul" manifestelor dadaiste lansate, nu peste multă vreme la Zürich, de acesta din urmă: „Să ieșim deci cu platoșe tari sub veste. Să înlocuim hărțile din redacție cu panoplii la îndemână; să avem bombe asfixiante prin coșuri și creioane cu șiș"[1].

Desigur, evoluția ulterioară a lui Ion Vinea nu va fi liniară. Chiar în epoca *Manifestului activist*, creația sa nu e decât parțial situabilă sub semnul extremismului avangardei. Ceea ce scrie însă doar cu puțin timp înainte de plecarea spre... dadaism a prietenului său, Tristan Tzara, pregătește, în datele sale de bază, ambianța spirituală propice „insurecției" avangardiste.

*

Legătura dintre versurile pe care Tristan Tzara apucase să le scrie înainte de plecarea la Zürich (în iulie 1915) și această ambianță se vede imediat. Ca și Vinea, cel care semna în revista *Simbolul* cu numele S. Samyro (Samuel Rosenstock) debutase sub zodie simbolistă. Într-o compunere intitulată *Pe râul vieții*, oamenii călătoresc mânați de idealuri, spre „mări-hime-

[1] [I. Vinea], *Avertisment*, în *Chemarea*, 1915, nr.1, p.1.

re", un *Cântec* e frapant minulescian, de la tiparul strofic şi cadenţa oarecum mecanică a versurilor, la alegorismul majusculelor şi simbolistica destul de naivă a culorilor. („Plouă.../ Plouă/ Timpul în cadenţe la fereastra dragei mele./ Plouă.../ Şi iubirea noastră trece/ Ca şi timpul care bate la fereastra dragei mele;/ Plouă.../ Iară timpul îşi aşterne manta-i grea şi cenuşie/ Pe iubirea noastră albă.../ Ploaia plânge/ Şi Uitarea neagră intră pe furiş în casa noastră..."), iar o *Poveste* trimite la mistica numerelor din *Cântecele* lui Maeterlinck, probabil tot prin intermediul lui Minulescu: „Trei prinţese/ Ce purtau ascunse-n suflet/ (Ca şi într-un sicriu de-argint)/ Trei iubiri neînţelese/ Au intrat în Turnul Vieţii". Iar când nu minulescianizează, tânărul poet transcrie „dantelatele simfonii" şi „roz-albul parfumatelor culori" din compunerile frivole ale unui Eugeniu Ştefănescu-Est, colaborator şi el al *Simbolului*. Foarte curând (adică între 1913–1915) are loc şi în scrisul său desprinderea de simbolism, într-o direcţie acut modernistă; o dovedesc cele câteva poezii tipărite în *Noua revistă română* şi *Chemarea* (în 1915) sau — majoritatea — în revistele de avangardă, apoi volumul *Primele poeme* editat de Saşa Pană în 1934 sau descoperite mai târziu în arhiva autorului (v. T. Tzara, *Primele poeme*, ediţie de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971).

Observând că „temele sunt simboliste (provincie, duminici, spitaluri)", G. Călinescu nota totuşi că: „Presimţirea dadaismului e în aceea că, ocolind raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate, surprinzând conştiinţa"[1]. Tzara, se vede destul de limpede, a trecut şi el prin teritoriul liric al lui Jules Laforgue, de la care învaţă libertatea faţă de convenţional, modul de a trata *à la légère* marile solemnităţi ale gesticulaţiei lirice tradiţionale, nonşalanţa asociaţiilor imagistice. Într-o *Duminecă* a sa a putut fi identificat chiar un ecou direct dintr-unul din multele *Dimanches* ale francezului („Le ciel pleut sans but, sans que rien

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, F.R.P.L.A., 1941, p. 803.

ne l'émeuve"...) cu sinuciderea, în indiferența generală, a unei „fete de pension"[1], dar într-un registru imagistic de certă originalitate: „Trece frigul pe coridoare când înserează/Ca un șarpe foarte lung târându-și coada pe lespezi/Lacul e cusut cu ață/Înecații ies la suprafață — rațele se depărtează.//La vecini, părintele-și sărută fata indiferent/Îi face morală la despărțire/Balta s-a închis ca în urma unei fete porțile la mănăstire/Gâlgâitul sinucisei a speriat — broaștele au încetat un moment./Mă duc să mă întâlnesc cu un poet trist și fără talent". Câte unei „infante" din Albert Samain i s-au mai găsit de asemenea urmele, ca și ceva din atmosfera apăsătoare, de langori reprimate și tristeți de spital din *Les serres chaudes* ale lui Maeterlinck[2]. Asemenea repere nu marchează însă decât cu aproximație niște poeme care, în aliajul lor de reverie sentimentală și detașare ironică, de gravitate elegiacă și destindere ludică, individualizează totuși un talent deja suficient de puternic și liber pentru a nu mai fi nevoie să-l raportăm la ele decât în linii foarte generale.

Ceea ce atrage atenția și la Tzara — ca și la prietenii săi ce trecuseră pe la *Simbolul* — este dezinvoltura și îndrăzneala construcției și manipulării imaginilor, devierea lor ironic-ludică, sfidarea „literaturii". El poate fi desigur și foarte grav în rafinamentul analogiilor („E-atât de întuneric, că numai vorbele-s lumină", „Și așteptăm din țimbale rărite/ Limpede și simplu glăsuire sfântă", „Dacă tot se războiesc popoarele/ Ce mai atârnă luna atât de roșie/ Pecete dumnezeiască la cartea de pace?" etc.) sau, în solidaritate cu Adrian Maniu și Ion Vinea, să marcheze subtil starea de tensiune și perplexitate în fața morții în spectacolul naiv-infantil dintr-o poezie ca *Glas*, cu mimata candoare a celui ce nu sesizează terifiantul, ci se menține la nivelul suprafețelor pitorești, al jocului posibil al imaginației libere de dramă: „Eu m-am întrebat/ Astăzi că de ce/ Nu s-a

[1] Cf. Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, vol. I, Paris, Denoël, 1976, p. 205.

[2] Cf. S. Fauchereau, *op. cit.*, p. 205.

spânzurat// Lia, blonda, Lie/Noaptea de-o frânghie.../ S-ar fi legănat/ ca o pară coaptă// Şi ar fi lătrat/ Câinii de pe stradă/ S-ar fi adunat/ Lumea să o vadă// Şi ar fi strigat:/ «Vezi ca să nu cadă».“ (Acelaşi motiv va fi reluat într-un alt poem, *La marginea oraşului*, rudă apropiată cu *Visul spânzuratului* al lui Vinea, unde macabrul decadentist (şi pre-expresionist) e considerat mai degrabă cu un aer familiar şi o curiozitate de spectator sensibil exclusiv la valorile plastice ale „obiectului“: „Melodii curoase zbârnâie frânghia/ *Prietene*, vântul îţi fluieră în oase// În inimă cu umbra plângătoare/ Noaptea fug lupii de tine, se adună fluturii/Şi intră în cutia ochilor ca într-o floare/ Noaptea se rupe în jurul tău ca fluturii“.)

De cele mai multe ori versurile mărturisesc însă intenţii mai voalat sau mai direct „subversive“ în raport cu discursul liric tradiţional. „Antipatia“ pentru literatură e şi a lui Tristan Tzara, care se află de asemenea la pânda convenţiei, conştient de pericolele căderii în capcana poetizării artificiale şi semnalându-le de câte ori are prilejul. Ea merge de la foarte uşoara, încă benignă, persiflare a „exotismului“ devenit clişeu („O să-ţi cumpăr necondiţionat cercei/ de la bijutieri evrei/ O să-ţi dau sămânţă de flori rare/ Să-ţi dezvolţi gusturile literare/ (...) Dar e lucru frumos să fii într-o poezie“) spre ironizarea pretenţiilor de profunzime ale poeziei („Cititorul e rugat aici să facă o pauză/ Şi să se gândească asupra celor ce a citit/ Pentru că vecina mea s-a plictisit — fără cauză/ Şi se duce să mănânce ceva dulce şi să se culce“) şi demascarea sentimentalismului desuet al poeziei de „regulă veche“, cu contrapunerea unei atitudini fruste, ieşite din convenţie, a „cântăreţului pe coarde noi de la ţară“: „De-ai fost croitoreasă ori n-ai fost nu-mi pasă/ Dragoste provincială în curent cu mişcarea literară/ Sufletul tău e curat şi e bine informat — şi asta-i/ Partea principală pentru cântarea sentimentală// Iubire despărţită cu discuţiuni şi conversaţii/ Aşteptai să formulez cu dicţiune declaraţie/ Să găsesc moment prilenic pentru comparaţii potrivite/ Versificate după regula veche şi aşezate ca florile în grădină// Te-ai înşelat...“

Opoziția la „regula veche" și la „dicțiune" e mai peste tot vizibilă în aceste prime poeme. Nota distinctivă față de ceilalți doi camarazi o dă, întâi de toate, ponderea aparte a elementului ludic. Perspectiva infantilistă asupra lumii, care transformă într-un „cântec" precum *Glas* ceea ce ar fi trebuit să fie o sumbră elegie, e cea care servește și împrospătării și desolemnizării, în poemul *Înserează*, a „poeziei dragostei și a naturii" — ca să preluăm un clișeu —, într-un discurs degajat de prejudecăți, sfidând codurile de maniere lirice, afișând o familiaritate cu sacrul ce va fi și a „copilăritului" Arghezi, opunând rigidități academice, „scandalul" firescului, acordând frazei scrise libertatea oralității, cu devieri și „neglijențe" studiate; nu înainte însă de a fi demonstrat că știe să fie și estet: „Se întorc pescarii cu stelele apelor/ împart bucate săracilor, înșiră mătănii orbilor,/ împărații ies în parcuri la ora asta care seamănă cu vechimea gravurilor/ și servitorii fac baie câinilor de vânătoare/ lumina-și îmbracă mănuși/ deschide-te fereastră prin urmare/ și ieși noapte din odaie ca din piersică sâmburul,/ ca preotul din biserică,/ dumnezeu: scarmănă lâna îndrăgostiților supuși,/ vopsește păsările cu cerneală, înnoiește paza pe lună./ — hai să prindem cărăbuși/ să-i punem în cutie/ hai la pârâu/ să facem oale de lut/ — hai la fântână să te sărut/ — hai în parcul comunal/ până o cânta cocoșul/să se scandalizeze orașul/ — sau în podul grajdului să ne culcăm/ că te înțeapă fânul și auzi rumegatul vacilor/ pe urmă li e dor de viței/ să plecăm, să plecăm". (O comparație cu *Tuzla* lui Ion Vinea, scrisă în același timp și loc, sau cu *Poemele trupești* ale lui Adrian Maniu ar fi edificatoare: nuanța jocului insolent-adolescentin, vag senzual, îl individualizează pe Tzara în raport cu dominanta elegiacă a aridității sufletești la cel dintâi sau cu capriciile ironiei estetizant-manieriste, la cel de-al doilea.)

Aceeași naturalețe nonconformistă a atitudinilor poate fi regăsită în *Vino cu mine la țară*, cu versuri care-l anunță, în parte, pe avangardistul Geo Bogza: „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele". Și numai cuminte e poetul când, cu aerul său naiv, face trimiteri

de „psalmist" prea ireverențios, la divinitatea însăși, coborâtă în prozaicul cotidian, precum în *Tristețe casnică*: „te caut pretutindeni Doamne/dar tu știi că-i prea puțin/te-am înmormântat în noiembrie/când se duceau școlărițele la prânz/n-au știut că erai în căruță/că ar fi plâns".

Interesantă, și oarecum premonitorie, este pentru viitorul autor al manifestelor dadaiste predicând relativitatea tuturor lucrurilor poezia *Îndoieli*, unde invocarea *visului* („scos" din cutie precum tăieturile de ziar de mai târziu din punga hazardului Dada) e un prilej de desfășurare a unui „număr" de ilu-zionism, cu surprizele, nedumeririle și uimirile bine mimate, sugerând, în fond, nevoia eliberării de tiparele prea stabile ale poeziei și ieșirea în spațiul fără ierarhii și frontiere al imaginarului: „Am scos visul vechi din cutie cum scoți tu o pălărie/ Când te gătești cu haina cu mulți nasturi,/ Cum scoți iepurele de urechi/ Când te-ntorci de la vânat/ Cum alegi floarea dintre buruieni/ Și prietenul dintre curteni,/ Uite ce mi s-a-ntâmplat/ Când veni seara încet de tot ca un gândac/ Bună multora ca leac, când mi-aprind în suflet foc de vreascuri/ M-am culcat. Somnul e grădină hotărnicită cu îndoială/ Nu știi ce-i adevărat, ce nu/ Ți se pare că-i un hoț și împuști/ Pe urmă ți se pare că a fost un soldat/ Cu mine tocmai așa fu/ De-aceea te-am chemat să-mi spui —/ fără greșeală/ Ce-i adevărat — ce nu-i." Un univers de impresii și imagini disparate, în care s-a insinuat duhul dezagregării și care nu e străin de mai generalele „îndoieli" asupra ordinii universale oferă și *Vacanță de provincie* — mostră de insubordonare, în genul lui A. Maniu, față de convenția idilicului rustic tradiționalist: „Pe cer păsările nemișcate/ Ca urmele ce lasă mușchii/ Stau de vorbă servitori în pragul grajdului/ Și-au înflorit pe cărare rămășițele dobitoacelor". Urmează aceste strofe „simultaneiste", ce sfărâmă „logica" discursului, într-un amalgam de notații peste care cade, ironic-melancolică, umbra paiației: „Trece pe stradă domnul negru cu fetița/ Bucuria cerșetorilor la înserare/ Dar am acasă un Polichinelle cu clopoței/Să-mi distreze întristarea când mă-nșeli// Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru/ Amintire

cu miros de farmacie curată/ Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată,/ Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia când o să cânte cucul".

Aproape în fiecare text, de altfel, Tzara se comportă sfidător faţă de tradiţie. Cel intitulat *Insomnie*, bunăoară, mişună de cutezanţe iconoclaste; paralel cu Ion Vinea din *Soliloc*, ia în răspăr, încă din primele versuri, temele sacre închipuind o rugăciune ironică ce-şi descoperă recuzita: „Stoarce, Dumnezeu, lămâia lunii/ Să se facă simplitatea cerului/Trimite-ne anunţarea minunii/ Ca pasărea de cârpă a luminii/ Pentru bucuria sufletului"... Tot aici, „se-aşează ruga în genunchi ca mulsul vacilor", „Coboară îngerii cu mişcări încete de înot", luna e „capul de păpuşă spart", despre femeia iubită se spune că îi este „legat părul ca la căţei" şi „trupul întins ca pielea de mănuşă" ori că doarme „lângă mine ca un strat de flori". Tiparul ludic e încă o dată exploatat în sensul degajării discursului erotic de morga solemnă: „Pentru mâine/ Să mă plimb cu tine în grădina publică/ Fii păpuşă/ Să-ţi înţeleg mecanismul — Fii pisică/ Să mă joc cu tine, altfel /Fii soră mai mică/ Să mă îngrijeşti/ Să nu mai presupui că te înşel/ Să-ţi fiu Polichinelle cu muzică". Bagatelizarea rostirii lirice sună solidar cu tonul minimalizant al unor poeme de Adrian Maniu sau Ion Vinea, ca în finalul primei secvenţe din această *Insomnie*: „Cu constatări de soiul acesta mi-am petrecut noaptea/Şi dimineaţa a venit ca strachina cu lapte în răsărit". (În *Soliloc*, Vinea scria: „Şi multe lucruri de felul acesta îmi spuneam"..., iar Salomeea lui A. Maniu era chemată „să vie [...] ca un şarpe târându-se spre strachina cu lapte"...)

Faptul cel mai grav este însă, la Tristan Tzara, mai mult decât disparitatea imaginilor remarcată de G. Călinescu, dereglarea discursului în ansamblul său prin pulverizarea coerenţei notaţiilor. Dacă în *Cântec de război*, cavalcada de senzaţii şi impresii divergente traduce totuşi agitaţia şi tensiunea specifice momentului („Plop bătrân în dunga şanţului crescut/ Desfăşoară pântecele, măruntaiele/ Blondă-i fata hangiului din Hârşoveni/ Câte ore mai avem"?), unele pagini descoperite

mai recent în arhiva autorului ar părea că ilustrează *ad litteram* rețeta „facerii" unui poem dadaist. Este cazul celor publicate în ediția din 1971 sub titlul *[În gropi fierbe viață roșie]*, unde pot fi citite aceste versuri ce împing jocul de-a poezia până la o calculată incoerență: „joi octombrie/ titzule, o să fac o poemă dar să nu râzi/ 4 străzi ne înconjoară și noi le spunem lumină PE STÂLPI de rugăciune/ iar tu vorbeai cu elefanții la circ, ca lumina/ nu vreau să mai fii bolnavă, știi/ azi dimineață Din pentru ce vrei să fluieri la telefon/ nu eu nu vreau și mă strânge MULT PREA TARE". Sau: „nu fiindcă aș putea fi arhangel de ceară/ sau ploaie de seară și catalog de automobile" — unde hazardul întâlnirilor dintre cuvinte este total. În plus genul de bufonadă ce urmează a fi desfășurat în clovneriile (auto)persiflante din Manifestele Dada e frapant într-un alt fragment, ce se prezintă astfel într-o variantă din aceeași ediție (sub titlul *[Fragmente]*): „Din perdele alunecă LACRIMI MARI/ capete de cai pe bazalt cum/ se sparg jucării de sticlă între stele cu lanțuri la animale/ și în ghețari aș vrea să urmez/ cu rădăcina/ cu boala mea/ cu nisipul ce-mi furnică în CREIER/ fiindcă sunt foarte inteligent/ și în întuneric". Cel ce se va găsi, nu peste mult, „très sympathique", începe s-o spună și în românește, în pagini ca acestea.

A fost însă Tzara un poet dadaist înainte de declanșarea mișcării de la Zürich? În prefața la versiunea franceză a poemelor românești, din 1965, Claude Sernet (Mihail Cosma) părea înclinat s-o creadă, notând totodată că o *mișcare Dada*, în România acelor ani ar fi fost imposibilă: „Tristan Tzara, spre deosebire de cea mai mare parte a camarazilor și prietenilor săi nu numai că a avut presentimentul unei revoluții necesare [...], ci s-a și înarmat în taină pentru ea"[1]. Că Tzara n-a fost izolat în demersul său nonconformist, este clar[2]. În ce privește legătura

[1] T. Tzara, *Les premiers poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Paris, Seghers, [1965], p. 32.

[2] V. și Ov. S. Crohmălniceanu, *Tristan Tzara en Roumanie*, în *Revue Roumaine*, 1967, nr. 2, pp. 88–96.

acestor scrieri cu dadaismul, poetul însuşi o sugera, cu ocazia pregătirii de către Saşa Pană, a primei ediţii, din 1934, când nu era de acord cu titlul de *Poeme de dinainte de Dada*, care ar indica „un soi de ruptură în persoana mea poetică", ruptură ce „la drept vorbind n-a existat niciodată, căci a fost o continuitate prin zguduiri mai mult sau mai puţin violente şi hotărâtoare [...], dar continuitate şi întrepătrundere totuşi, legate în cel mai înalt grad de o necesitate latentă"[1]. Serge Fauchereau, care a realizat o altă traducere a *Poemelor româneşti* în 1974, crede că „Scriitura dadaistă din poemele lui Tzara preexista [...] naşterii mişcării", întrebându-se — şi răspunzând negativ, ca şi Claude Sernet, dacă avea şanse să explodeze în România[2]. În schimb, Giovanni Lista, vorbeşte despre „mitul pretinsei gestaţii româneşti a dadaismului recunoscând totuşi că „Dada nu va face decât să pună în lumină nişte elemente deja înscrise în opera lui [Tzara][3].

Lectura acestor prime versuri îl situează, credem, pe Tzara în postura unui poet în mare măsură pregătit pentru ceea ce avea să fie „insurecţia de la Zürich", ilustrând totuşi un moment de tranziţie predominant „modernist", cu evidente urme ale simbolismului de care se desprindea. Tentaţiile „extremiste", dovedite de cele câteva „fragmente" citate arată cât de aproape se afla autorul lor de dadaismul propriu-zis; dar pentru ca acesta să devină o mişcare de amploarea şi semnificaţia celei helveto-pariziene era nevoie, desigur, de reunirea mai multor afluenţi. Tânărul poet român care se îndrepta spre Zürich în 1915 ştia însă prea bine cum nu mai trebuie făcută poezia („Cele mai mari greşeli sunt poemele care-au fost scrise" — va nota într-un manifest dadaist din 1920)[4] şi demonstrase, în puţinele sale texte compuse în ţară, cât de implicat era în de-

[1] T. Tzara, *Primele poeme*, ed. cit., pp. 121–122.

[2] S. Fauchereau, *op. cit.*, pp. 210–211.

[3] G. Lista, *Encore sur Tristan Tzara et le futurisme*, în *Les lettres Nouvelles*, dec. 1974–ian. 1975.

[4] T. Tzara, *Lampisteries...*, ed. cit., p. 56.

mersul „antipoetic": prin demascarea *literaturii* conținute în lirica tradițională, obligată să înfrunte șocul prozei cotidiene, francheța impulsurilor vitale spontane, jocul — nu în mică măsură destructiv — al fanteziei libere de orice prejudecăți, chiar pericolul completei dezarticulări; tulburarea vechii ceremonii lirice, întreprinsă paralel cu Adrian Maniu și Ion Vinea, promitea să se transforme la el într-un adevărat apocalips al limbajului.

Este ceea ce, ca și necunoscut în acei ani, întreprindea în puținele sale „pagini bizare" grefierul de la Înalta Curte de Casație care, din 1922, va începe să se numească, botezat de Tudor Arghezi, Urmuz.

*

În ce măsură a contat URMUZ (D. Demetrescu-Buzău, 1883–1923) ca precursor al avangardei, putem înțelege mai bine urmărind imaginea pe care și-a construit-o despre om și operă însuși mediul avangardist. Căci, după ce Tudor Arghezi îi tipărise primele proze (*Pâlnia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu*) în revista *Cugetul românesc* (numerele 2 și 3 din 1922) și înainte ca același poet să fi adăugat bibliografiei urmuziene pe *Algazy și Grummer* (*Bilete de papagal*, nr. 16, 1928), singurele publicații ce se arată cu adevărat interesate de soarta „paginilor bizare" aparțin acestui climat. Trei numere consecutive din *Punct* (9, 10, 11/1925) vor scoate la lumină schițele *Emil Gayk, Plecarea în străinătate* și *Cotadi și Dragomir*, iar ceva mai târziu, în *Contimporanul*, nr. 84, din 1928, va apărea *După furtună*. În sfârșit, ca un corolar, Sașa Pană va edita la „unu". *Opera* (1930), incluzând și *Fuchsiada*, până atunci inedită, într-un moment când tot militanții avangardei readuseseră în actualitate numele grefierului de la Înalta Curte de Casație, care-și curmase viața în noiembrie 1923, la numai 40 de ani: în 1928, Geo Bogza edita la Câmpina revista *Urmuz*, iar un an mai târziu, alături de Ștefan Roll îi dedica, în revista *unu* (nr. 9, ianuarie 1929), patetice articole omagiale.

Până să devină obiectul comentariului avangardist, Urmuz mai fusese evocat doar de fostul său coleg de liceu şi prieten, actorul-scriitor Gheorghe Ciprian, şi de Tudor Arghezi care amânându-şi prezentarea cerută la debut de către prozator, îi consacra, în 1928 un *Medalion* în *Bilete de papagal* (nr. 16, 19 februarie). Cel dintâi evidenţia, în articolul pe care i-l dedica în *Contimporanul*[1], „ideea ridicolului şi nimicniciei omului faţă de necunoscut — precum şi ideea nonsensului general al existenţei", adăugând că „Hurmuz e un năzdrăvan care se ia la harţă cu natura şi creează alături de ea şi în pofida legilor sale", opera lui fiind „răspunsul ironic al omului la ironia universală". Cât despre *Medalion*-ul arghezian, acesta se limita, dincolo de latura anecdotic-biografică, la a aprecia „individualitatea cu totul în afară de comunul individualităţilor literare a scriitorului Urmuz", lăsând încă o dată pentru mai târziu motivarea aprecierii: „Rămâne timp"...

Poeţii de la *unu* s-au grăbit însă să descrifreze în autorul „paginilor bizare" profilul unui însemnat deschizător de drumuri, într-un moment când, deşi negaseră în principiu orice tradiţie, nu se aflau mai puţin în căutarea unor propriii „strămoşi", în stare să le justifice o legitimitate pusă prea adesea sub semnul întrebării. Scriitorul marginal, nerecunoscut de „oficialitate", excluzându-se singur din viaţă ca printr-un ultim protest împotriva a înseşi limitelor condiţiei umane, întrunea toate datele necesare unei astfel de situări. Iar urmaşii puteau avea sentimentul unui act reparator prin care sfidau, indirect, opinia publică conformistă: prin Urmuz se rostea însăşi vocea revoltei, opoziţia faţă de normele stabilite, nesupunerea în raport cu logica admisă a creaţiei culturale. Asupra lui puteau fi transferate înseşi aspiraţiile tinerilor iconoclaşti.

Parcurgerea evocărilor şi comentariilor la biografia şi opera urmuziană atrage atenţia în primul rând asupra unei atari învestituri: *Urmuz premergătorul* (e titlul articolului ce i-l consacră Geo Bogza în numărul special al revistei *unu* din noiembrie

[1] G. Ciprian, *Hurmuz*, în *Contimporanul*, III (1925), nr. 45.

1930) concentrează emblematic un întreg program (actual) de existență și creație. Încă din 1928 tânărul director al revistei *Urmuz* îi contura un portret animat de patosul spectacular al unei figuri de tragedie, dimensionare retorică, tipică pentru manifestele avangardei: „Acest el cu literă mare, tot așa de îndreptățit cum cel despre Iisus. Amândoi amanți ai viitorului, apostolii unor lumi ce au să vină. Ura și batjocura, umbră inerentă vieții lor."[1] Și tot acest manifest vorbește despre un „Urmuz spânzurat/ la răspântia secolului,/ semafor semnalând dezechilibrul tuturor celor aplecați atent la zgomotele venind din abisuri sufletești", despre „urmele pe care pașii lui le-au lăsat zgâriind violent pământul trivializat prin clișeism", despre „colțul obscur" al unei munci disprețuite și deschiderea, prin Urmuz, a „robinetelor frigului care acum ne cuprinde pe toți" etc.

Motive obsedante ale doctrinei avangardiste primesc aici, cum se vede, accente patetice neobișnuite, vizând tulburarea realului stagnant, respingerea convenției literare și, deasupra tuturor, conștiința marginalității creatorului autentic, întâmpinat cu ostilitate de un public inapt pentru înțelegerea valorilor spiritului. Sunt teme asupra cărora Bogza va reveni în 1931, când îl va situa din nou pe Urmuz printre poeții „blestemați" renunțând la „confortul" existenței burgheze, deschizător de drumuri spre „o nouă geografie a sensibilității"[2]. Semnificativă e, iarăși, expresia identității de destin dintre „premergător" și urmași: „Tragedia lui e poate tragedia fiecăruia dintre noi".

Ilarie Voronca, Ștefan Roll ori Saşa Pană au pus, la rândul lor, nu mai puțin patos în evocarea modelului urmuzian. El însuși un temperament romantic, înflăcărat, cel dintâi reactualizează, ca și Bogza, tiparul orgolioasei însingurări romantice a geniului neînțeles, reliefând, în fața „șacalilor banchetelor oficiale", „gestul sublim de renunțare și izolare a lui Urmuz", „trăsnetul de ură, de răzvrătire și singurătate al celui mai pur

[1] George Bogza, *Urmuz*, în *Urmuz*, nr. 1, ianuarie 1928.
[2] *Urmuz, premergătorul*, loc. cit.

dintre poeți". Nu e uitată nici „semnificația de prevestire și de cataclism a scrisului și vieții sale", nici faptul că „nu s-a amestecat cu nici una din trupele consacrate"[1]. Prin Urmuz, Voronca citește însuși programul avangardei: prevestirea prăbușirii convențiilor, identificarea scrisului cu o existență neconcesivă („Urmuz n-a fost un «scriitor», adică un slujitor al hulitei „literaturi" — afirmase el însă în eseul *Între mine și mine*, din 1929), respingerea „oficializării".

Fondul grav al inspirației urmuziene este surprins apoi, în termeni abia mai moderați, și de Ștefan Roll[2], autorul unor sugestive caracterizări ale universului imaginar construit de acest „Jarry român... răsturnător mai temerar de calcule mondiale". După opinia lui Roll, Urmuz este „un poet neverosimil pentru înțelegerea aparentă", „lăsând în pământ numai rădăcinile cu suc virgin, deși singur descoperise un plan inedit, construise untelescop pentru infern, un reflector pentru oamenii negri, și inventase un apocalips al burlescului". Primul editor al *Operei*, Saşa Pană, scriind despre autorul ei în mai multe rânduri, este atras în egală măsură de imaginea „poetului blestemat" instaurând, în marginalitatea lui, un imperiu al fanteziei înnoitoare, a „revoluționarului" răsturnător de tabuuri ale logicii conformiste („un asasinat în plin centrul logicii") și a omului tragic, pecetluindu-și scrisul cu o moarte voluntară[3]. E de reținut, în sfârșit, în același spațiu, nota din revista *Contimporanul* (nr. 96–97–98, 1931) semnalând editarea scrierilor urmuziene („câteva fantezii ale genialului român mort necunoscut în 1923"), în care se reproduce o mai veche caracterizare publicată de aceeași revistă în 1926 (nr. 71, decembrie): „Foarte puțini știu că grefierul Demetrescu-Buzău era originalul și tulburătorul Urmuz, autorul lui Ismail și Turnavitu, revoluționar discret al literaturii

---

[1] I. Voronca, *[Ascuți-ți-vă așadar foamea]*, în *unu*, 1930, nr. 31.

[2] *Urmuz*, în citatul număr omagial al revistei *unu*.

[3] S. Pană, *Concluziune și morală*, în *unu*, nr. 31, nov. 1930; idem, *Urmuz*, conferință din 1933, reprodusă în vol. *Sadismul adevărului*, București, ed. „unu", 1936, pp. 45–54.

românești și precursor al mișcării de avangardă, al prozei și poeziei de contrasens al umorului nou, al liricii liberate de logică și anecdotă din LUMEA ÎNTREAGĂ. Urmuz-Dada-Suprarealismul, trei cuvinte care stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile revoluției literare mondiale din 1919". Și este elocvent faptul că, peste ani, aceeași „filiațiune" va fi identificată de un alt notoriu avangardist. E. Ionesco, în termeni asemănători: el va vedea în autorul *Paginilor bizare*, „unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta"[1].

Lectura paginilor urmuziene confirmă, în esență, observațiile și intuițiile descendenților avangardiști, care au pus câteva accente exacte și prompte, acolo unde critica „oficială" a ezitat ori s-a menținut, cu puține excepții, la suprafața textelor. Lucrul care șochează într-adevăr, de la prima abordare, este devierea de la „normele" scrisului tradițional, contrazicerea violentă a logicii moștenite, foarte acuta *conștiință a convenției literare*. Intitulându-și cele patru pagini, câte cuprinde *Pâlnia și Stamate*, „roman în patru părți", autorul lor știe prea bine ce face: adică o parodie a speciei românești, redusă la câteva toposuri îngroșate, caricate, deturnate de la funcționalitatea lor ratificată de experiența acestui tip de comunicare. Aparențele, cel puțin într-un prim-moment, sunt salvate: debutul mimează perfect incipitul oricărei proze „clasice", să zicem balzaciene, foarte atente la descrierea cadrului: „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie.// În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv"... Foarte curând, caracterul pur convențional al acestor rânduri iese în evidență. Sub aparența de normalitate cuminte a expresiei (G. Călinescu vorbește despre „demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic din care prin contrast, firește, iese și

[1] Cf. Urmuz, *Pagini bizare*, ediție de Saşa Pană, București, Editura Minerva, 1970, pp. 184–185.

comicul"[1]), negaţia se insinuează treptat, astfel încât, pe măsură ce înaintăm în universul descris, observăm că obiectele nu mai răspund numelor cunoscute, că între semnificat şi semnificant se deschide o prăpastie. Şi dacă, aşa cum remarcase încă Tudor Vianu, chiar acest prag al „romanului" e modelat după „stilul anunţurilor de închiriat"[2], urmarea e şi mai clar „subversivă". Căci impunătoarea „bibliotecă din stejar masiv" este — ni se spune imediat — „totdeauna strâns înfăşurată în cearşafuri ude" (pentru a întreţine vitalitatea unor „file ofilite" — sugerează Gh. Ciprian[3], dar e, poate, şi o ironie la adresa „febrei cunoaşterii" având nevoie de... comprese!) iar „salonul somptuos" al apartamentului „bine aerisit" se dovedeşte a fi o „cameră vecinic pătrunsă de întuneric, [care] nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea din afară decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum"... Vom afla, de altfel, din aceeaşi parte întâi, că şi „a doua încăpere, care formează un interior turc" şi e „decorată cu mult fast", e un spaţiu destul de puţin solid, sugerând, pe deasupra, *masca* şi *aparenţa*: „imenşii ei pereţi sunt conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare" — iar adevărata viaţă a familiei Stamate se consumă într-o subtpământă", „încăpere scundă, cu pământ pe jos şi în mijlocul căreia se află bătut un ţăruş, de care se află legată întreaga familie Stamate"...

Centrul secţiunii este ocupat însă de o altă prezenţă/absenţă semnificativă: „O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi suportă un vas ce conţine esenţă eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş. Restul nu mai are nici o importanţă". Or, în figura

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 31.

[2] T. Vianu, *Locuri comune, sinonime şi echivocuri*, în *Opere* vol. 4, Bucureşti, Editura Minerva 1975, p. 446.

[3] Gh. Ciprian, *Măscărici şi mâzgălici*, Bucureşti, E.P.L., 1986, p. 80.

acestui obiect inutilizabil, care e, de fapt, mai mult un „obiect de limbaj", putem vedea, ca într-o *mise en abîme*, o emblemă, o microstructură a viziunii scriitorului, în care se concentrează date fundamentale ale relațiilor ce-o modelează la nivelul ansamblului: jocul ambiguu dintre sensul conceptului filosofic kantian de „lucru în sine", esență, și nonsensul „fenomenului", al lucrului-obiect care e departe de a fi etern și esențial, ba chiar departe, pur și simplu, de a *fi*, devenind mai degrabă o prezență formală, un construct imaginar, alimentat de echivocul lingvistic (masa „fără picioare" e totuși, „bazată pe calcule și probabilități"), se complică în măsura în care atrage în spațiul său marca însăși a *sintaxei*, emblemă a discursului subminat. Căci tocmai asupra logicii și gramaticii corespondente va lucra prozatorul pentru a provoca acele calculate defecțiuni demascatoare de convenții și relevând vidul... esențial al mesajului „propovăduit" din amvonul scrisului tradițional: „statueta" ardelenescului „popă" are, așadar, de ce să fie prezentă în „calculul" probabilităților textului — dacă ținem seama de prezumtiva ipocrizie iezuită, de goala retorică, de „morala" marii fabule literar-existențiale, pe care, știm din întreaga operă urmuziană, se pune un preț așa de scăzut; aici, în spațiul schematizat, i se acordă, în deriziune, „bacșișul" derizoriu. Cât despre acel „cățel de usturoi", el nu e, evident, decât semnul funciarei incongruențe a unei lumi absurde și indiciul minimalizării ironice a marilor, esențialelor și solemnelor realități ale lumii, de nu cumva e calculat și efectul ironic pe care l-ar putea avea rememorarea unei anumite superstiții populare, după care usturoiul apără contra vampirilor și duhurilor rele...

Printre acestea, clișeele, frazele gata-făcute, sintagmele mai mult sau mai puțin osificate sunt prinse în inerția calculată a textului lui Urmuz, ce le dezvăluie vacuitatea, procedând la montaje burlești sau grotești, la asociații descalificante pentru expresia „trăirilor" fundamentale. Așa se întâmplă și în schița *După furtună*, unde stilul patetic-tenebros ori idilic-exaltat al romanului istoric romantic (tip Walter Scott) sau al romanului-foileton e supus unei caricaturi enorme: „Cu veștmintele ude și

părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții, căutând un locaș de adăpost.../ Ajunse, fără să știe, lângă cripta învechită și roasă de vremuri a mânăstirii [...], își scoase atunci spada și năvăli în curtea mânăstirii... Fu însă repede înduioșat de privirea blândă [...], emoționat până la lacrimi și cuprins de fiorii pocăinței, renunță el pentru totdeauna la orice planuri de răzbunare. [...] Ce splendoare! Ce măreție! exclama el în extaz în fața naturii"... Aproape fiecare dintre aceste fraze, pe care le recunoaștem ca făcând parte din depozitul de poncife și convenții ale literaturii, este însă deviată parodic. Împărtășirea din emoția locurilor istorice și sacre coboară din planul metaforic în cel al notației „realiste", căci pietatea „eroului" se traduce în gesturi grotești: „cripta învechită și roasă de vremuri" e... mirosită și linsă „de vreo 56 ori în șir, fără să obțină nici un rezultat"! Iar „privirea blândă" care-l „înduioșează" a unei „găini ce îi ieșise întru întâmpinare"; în fine, retoricele exclamații în fața „splendorii" și „măreției" naturii sunt nu numai însoțite de tușitul „semnificativ" al personajului, ci emise într-o situație comică și angajând o gesticulație ludică: „sărind din cracă în cracă, în vreme ce, pe sub ascuns, avea grijă să dea regulat drumul în văzduh unor muște cărora le introducea sub coadă lungi fâșii de hârtie velină"...

În ordinea anticonvenționalismului manifest intră și „poemul eroico-erotic și muzical, în proză", *Fuchsiada*, mostră dintre cele mai caracteristice pentru atitudinea *demitizantă* ce câștiga teren îndeosebi în al doilea deceniu românesc al secolului nostru și care va defini și avangarda. Tratamentul ironic-caricatural la care sunt supuse motivele mitologice indică în autorul „poemului" un maestru al burlescului, manipulând cu virtuozitate „emblemele" olimpiene, uzând subtil de tehnica echivocului (observată deja de Tudor Vianu, în legătură cu *Pâlnia și Stamate*). De la nașterea protagonistului, care, într-o comică simetrie cu zeița Athena, zămislită din capul lui Zeus, „a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală", și până la prăbușirea lui finală în haos, deviată, tot prin grijă zeiască, spre „acel

cartier, puțin cam suspect" al slujitoarelor plăcerii", totul e orientat spre „compromiterea" recuzitei „sacre". Ne amintim, de altfel, că și în *Pâlnia și Stamate*, protagonistul era pus în situații odiseene, obligat să-și astupe urechile cu ceară precum Ulise, în fața unor „cântări și gesturi perverse" ale lascivei „sirene" ce preludează apariția acompaniată de „o duzină de Driade, de Nereide și Tritoni", a „inocenței și decentei pâlnii ruginite", ca substitut mecanic-grotesc al zeiței născute din spuma mării.

Dar Urmuz exploatează la tot pasul — și o face cel dintâi în literatura română — dictatura clișeelor vorbirii, inerția automatismelor expresiei. „Ideea", „mesajul" sunt mereu bruiate prin devieri voite de la dreapta linie logică, prin ramificări „gratuite" ale frazei, printr-un soi de mimetism pur formal al comunicării, tiparele logico-gramaticale fiind umplute adeseori cu niște pseudo-conținuturi.

Punctul extrem este atins, în acest scop, de „fabula" *Cronicari*, însă și prozele propun numeroase mostre de subminare a comunicării. Cea dintâi, care avusese o largă circulație orală în mediile boemei artistice bucureștene, dar urma să fie publicată abia în numărul omagial consacrat autorului de revista *unu* în 1930, este, poate, exemplul cel mai tipic pentru pre-dadaismul urmuzian. În primul rând, fiindcă ilustrează o atitudine prin excelență *negativă* față de „literatură", atacată, aceasta, într-una din formele ei cele mai elocvente pentru ideea de *tradiție*: prin „morala" ei afișată, ca dat structural de bază, o asemenea specie încarnează în chip exemplar „mesajul" literaturii în genere, pretenția de a instrui conform unor norme mai mult sau mai puțin „sacre", după cum nucleul său epico-anecdotic concentrează în emblemă unul dintre elementele mereu amendate și luate în răspăr de poezia modernă, încă în spațiul simbolismului. Aparențele de cuminție și echilibru clasice sunt însă păstrate încă o dată, respectul pentru formă se arată a fi deplin: „fabula" își conservă structura clasică, prozodia funcționează fără cusur. Numai că, în interiorul acestei carcase sonore, nu se „întâmplă" de fapt decât pura mișcare a cuvintelor, un joc al

semnificanților care, dacă nu e lipsit cu totul de „sens" acesta nu se mai cristalizează în funcție de o referențialitate externă, ci e rezultatul, ca și exclusiv al „inițiativei cuvintelor", impul sionate de ritm și rimă: „Cică niște cronicari/ Duceau lipsă/ de șalvari/ Și-au rugat pe Rapaport/ Să le dea un pașaport./ Rapaport cel drăgălaș/ Juca un carambolaj,/ Neștiind că-Aristotel/ Nu văzuse ostropel./ Galileu!, o Galileu!/ Strigă el atunci mereu/ Nu mai trage de urechi ale tale ghete vechi./ Galileu scoate-o sinteză/ Din redingota franceză/ Și exclamă: Sarafoff/ Servește-te de cartof!"// Morala:// Pelicanul sau babița."

Depășind nivelul unei lecturi — care era și a noastră până nu de mult — ce nu vedea în acest text decât conținuturi aberante, anihilând orice comunicare, interpretări mai recente au demonstrat funcționarea în el a unei „logici" *sui generis*, dictate de mecanica asociativă, pe bază de contiguități semantice și contaminări sonore, care conduce spre o parodie a unuia dintre motivele cele mai caracteristice scrisului lui Urmuz: „*homo viator*; o perspectivă ludică, ce angajează și elemente de intertextualitate (cu „trimiteri" la Caragiale, cu al său *Boris Sarafoff*!)[1]. *Cronicari* devine lizibilă astfel ca o fabulă de semn negativ, un *ersatz* al speciei tradiționale. În plus, „morala" acestei ludice alegorii nu e decât ceea ce poate fi, adică tot o *simili-morală*. „Pelicanul sau babița" (despre care s-a observat, și lucrul e important, că e un titlu de povestire didactică din vechile manuale de „intuiție"), prezentată în final ca învățătură, nu spune, în perfecta sinonimie a celor două vocabule ce oferă o falsă alternativă în alegerea „sensului", decât că acesta se află în *cuvântul* însuși: pelicanul-babiță devine emblema *călătoriei* care, în „fabulă", e în primul rând o *mișcare a semnificanților* antrenați de o „ars combinatoria" ludică. Deriziunea e, și la acest nivel, totală. La modul ludic, ni

[1] Vezi Aurel Rău, *Noapte cu Urmuz*, în *Steaua*, 1988, nr. 10, pp. 26–27; Ion Pop, *Adaos la o lectură din Urmuz*, în *Steaua*, 1989, nr. 2, pp. 24–25; v. și I. Pop, *Pagini transparente*, Ed. Dacia, Cluj, 1997, pp. 9–16.

se transmite singurul „mesaj" posibil, şi anume că „literatura" a început să funcţioneze în gol, că este o formă vidă, întrucât conţinuturile, mesajele şi învăţăturile ei — o întreagă „pedagogie" a tradiţiei — şi-au pierdut orice prestigiu.

În proze, subversiunea nu e mai puţin gravă — şi avangardiştii de la *Contimporanul* şi *unu* vor fi gustat cu delicii spectacolul perturbării sistematice a „normalităţii" comunicării, oferit peste tot în „paginile bizare". Căci dincolo de parodia propriu-zisă, cu răsturnările ei de situaţii şi specificele îngroşări de linii, însuşi procesul de coagulare a textului este periclitat. Abia început, enunţul e pândit şi prins în capcanele clişeelor şi automatismelor, „tehnica echivocului" fiind utilizată cu predilecţie. Prin „tubul" apartamentului lui Stamate se pot vedea, în afară de „cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu", şi „doi oameni cum coboară din maimuţă"; protagonismul *Fuchsiadei*, „după ce *pedală* trei ore la piano (...) ajunse, graţie acestui mijloc bizar de locomoţiune, până în un cartier întunecos" — între pedala pianului şi cea, să zicem, a bicicletei, producându-se o alunecare de... teren textual; „sub pretext că se *gustă* numai pentru a se completa şi cunoaşte mai bine, [Algazy şi Grummer] începură să se *muşte* cu furie mereu crescândă" —; Emil Gayk *face schimb* de prizonieri cu nepoata sa la *casa* teatrului de operaţiuni... Precum în unele texte caragialiene, limbajul devine excrescent-parazitar, proliferând automat, fără a mai fi atent la firul logic al „mesajului", ci deviind aberant, pe piste false, indicate de elemente secundare ale enunţului, de natură mai degrabă formală. Pentru că are obiceiul, şi el aberant, „să ia seara, prin biserici, instantanee de pe sfinţii *mai în vârstă*" — deci oarecum devalorizaţi — Stamate va vinde respectivele fotografii „*cu preţ redus* credulei sale soţii şi mai ales fiului său Bufty"; cei „doi frăţiori nevoieşi" ai acestuia din urmă, având „*şoldurile prea mult în afară*", „fuseseră *daţi afară* din slujbă". Ismail, îmbrăcat de gală şi agăţat de grinzile unor case la sărbătoarea tencuitului, speră să fie „oferit de proprietar ca recompensă şi *împărţit* la lucrători; or, formula gata făcută, de circulaţie în demagogia

electoral-parlamentară, cheamă imediat adaosul: „În acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitoreşti". La rândul său, Cotadi încearcă să împartă dopul de sticlă de şampanie, cu care este astupat timp de şase luni pe an, „în loturi inalienabile, populaţiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod cu totul empiric şi primitiv, delicata şi complicata chestiune agrară". Exemple de acest tip sunt extrem de frecvente în *Emil Gayk*, unde e pus la contribuţie un întreg depozit de „idei primite" din sfera, preocupantă până la obsesie în momentul scrierii, a războiului şi a perioadei „neutralităţii". Automatisme verbale care se intersectează insolit invadează pagina din toate părţile; personajul îşi petrece timpul „înotând continuu 23 de ore în direcţiunea nord-sud, de teamă de a nu ieşi din neutralitate"; „A reuşit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emiţând cel dintâi şi cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania; susţine însă că trebuie cu orice preţ să obţinem prin intervenţia Vaticanului Năsăudul cu trei kilometri, kilometri situaţi nu însă împrejur, ci aliniaţi unul lângă altul..."; Nepoata sa „eliberată" din pension, „nu pregetă mai târziu să ceară să i se garanteze şi accesul la mare"; ciugulită de Gayk, „contra oricărui uz internaţional şi fără nici un aviz prealabil, se consideră în stare de război, război care îi ţinură angajaţi mai mult ca trei ani de zile pe un front de aproape şapte sute de kilometri"; „După aceea convenirâ să încheie o pace ruşinoasă" etc.

Astfel de voite diluări ale discursului asociate cu rupturile de nivel ale reprezentării atestă mişcarea scriitorului într-un spaţiu ca şi exclusiv al *limbajului*, demontat în mecanismele sale anchilozate şi recompus în structuri stranii, alienate în raport cu logica realului. Totul este, iarăşi, *literatură*, iar din această stare de saturaţie („Literatura mă persecută. Îmi este iremediabil antipatică" — ştim că gândea, paralel, şi Ion Vinea) iese şi lumea de „contrasens" a lui Urmuz, în care prefabricatului lingvistic îi corespunde, cum vom vedea, artificialitatea hibridelor sale personaje-marionetă.

Cât de puternică şi apăsătoare e conştiinţa extremei convenţionalizări a limbajului literar ne-o spune foarte marea frecvenţă, în texte, într-o poziţie minimalizant-parodică, a referinţelor directe la *literatură, poem, aforisme* etc. Momentul de vârf e atins, desigur, în *Algazy & Grummer*, în episodul final, de-acum celebru: „Într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutare de cârpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare şi câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav şi, sub plapomă, le mâncă singur pe furiş... Algazy, simţind, intră după el acolo cu intenţia sinceră de a-i face numai o uşoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat.// Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensaţie, mâncă toată băşica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...// Dezesperat, a doua zi, Grummer — rămas fără băşică singur pe lume — luă pe bătrân în cioc şi, după apusul soarelui, îl urcă cu furca pe vârful unui munte înalt... O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită.// El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit"...

Orice militant avangardist ar putea, fără îndoială, semna aceste rânduri de burlescă perspectivă asupra spaţiului literar. Coborâte printre cârpe şi arşice „resturile de poeme" apar încă o dată „consumate" şi „digerate", ba mai mult, în forma şi mai degradată a vomisurii. Celebrul vers al lui Verlaine din *Art poétique* se întrupează astfel, hilar, într-o viziune eschatologic-parodică. În faţa acestui *tot* literar care se dovedeşte a fi „prea puţin şi învechit", în caricaturală asociere cu „fermenţii băşicii înghiţite", treziţii „fiori ai literaturii viitorului" nu înlătură gustul scepticismului radical al prozatorului care oferă în felul acesta un exemplu eclatant celor pe care îi precede întru negaţie. Şi *Algazy & Grummer* nu e o excepţie în creaţia lui Urmuz. Stamate îşi coase, în final, „soţia devotată [...] într-un sac

impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradiţiunea culturală a familiei"; nepoata lui Gayk, aflată la pension, e rugată „să se spele în fiecare sâmbătă pe cap şi să-şi formeze neapărat o cultură generală"; bătrâna mătuşă a lui Cotadi îi trimite acestuia zilnic „scrisori pline de epigrame spirituale compuse în dialectul macedonean", dar şi „pachetele mici cu tărâţe, sperând prin aceasta să-l abrutizeze"; în *După furtună*, reprezentanţii fiscului încearcă să obţinută bunăvoinţa eroului cocoţat în copac „prin promisiunea de a-i face regulat spălături stomacale, oferindu-i în cele din urmă saci cu chirie, aforisme şi rumegături de lemn", iar lui Fuchs „i se impuse [...] obligaţia de a distruge snobismul şi laşitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene"... Sunt tot atâta expresii ale acelei „antipatii" şi „persecuţii" puse în legătură cu ideea de *literatură*, într-un moment de răspântie al istoriei acesteia.

Tocmai din această exacerbată *conştiinţă a literaturii* se iveşte — cum s-a putut vedea, în parte, şi din exemplele de mai sus — ceea ce e mai specific viziunii urmuziene asupra *lumii* şi, am zice, *a literaturii ca lume*. Căci Urmuz nu se limitează la blamarea ironic-parodică a „muzeului" literar, la dereglarea absurdă a „ordinii" tradiţionale, ci propune, de fapt, o nouă viziune a omului. Geneza acesteia e alimentată însă substanţial şi decisiv de o eschatologie, iar ambele îşi găsesc sprijin în planul unei reflecţii mai general-filosofice, din care s-a păstrat foarte puţin, însă suficient pentru a aduce un plus de argumente în sensul scoaterii scriitorului din categoria autorilor de simple anecdote parodice ingenioase şi superficial amuzante. Există, între ele, o solidaritate deplină: numai un scriitor care trăieşte până aproape de inhibiţia puterii creatoare, sentimentul că totul a fost spus, că ne mişcăm printre idei primite şi formule pietrificate, că literatura a devenit un depozit de prefabricate lingvistice, poate scrie cum o face Urmuz. Adică „tuşind semnificativ", ca personajul său din *După furtună*, aproape la fiecare pas cu dificultate făcut în spaţiul literar. Pentru că ştie că toată literatura este — ca să folosim, iarăşi, una dintre expresiile sale obsedante — „compusă din"... *Fabula* este *compusă* dintr-o

parte narativ-alegorică şi o morală, *Pâlnia şi Stamate* e epura unui „roman" compus din „patru părţi" care începe cu descrierea acelui „apartament bine aerisit, *compus* din trei încăperi principale", personajul, de pildă Ismail, „este *compus* din ochi, favoriţi şi rochie", „două din sunetele ce îl *compuneau*" pe Fuchs „degeneraseră: unul în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă", masa de seară a lui Cotadi şi Dragomir „*se compune* din picioruşe de caracatiţă şi pâine" (la care „se mai *adaugă* eventual câte ceva, în duminici şi sărbători"), călătoriile lui Turnavitu „la insulele Majorca şi Minorca"... „*se compun* din dus, din spânzurarea unei şopârle de clanţa uşii Căpităniei portului şi apoi reîntoarcerea în patrie"...

Vedem în această frecventă revenire la verbul *a compune* mult mai mult decât un „tic" verbal: e, în fond, marca textuală a unei obsesii privind *mecanismul* însuşi de funcţionare al *literaturii*, complicatul *angrenaj construit, asamblat, pus în mişcare* de o întreagă tradiţie. Hiperluciditatea lui Urmuz sesizează parcă din pragul operei *schema de funcţionare a mecanismului numit „literatură"*, iar tentaţia e mare, de a-l „gripa", de a-l deregla, urmărindu-i jocul aberant al devierilor, cu o privire demonică. Însă acest sabotaj (*des-compunere*) este la Urmuz, cum nu va fi la dadaiştii de mai târziu, şi o *re-compunere, o creaţie*, fie şi ieşită din spaţiul logicii cuminţi a marii tradiţii. Căci actul recompunerii sfidează cu bună ştiinţă o atare logică, întinzându-i mereu capcane cu o „permanentă luciditate" — cum zicea încă reticentul G. Călinescu. O atare întreprindere negativă este, pe de altă parte, pe deplin concordantă cu o perspectivă nu tocmai senină asupra *condiţiei umane*. Una din puţinele însemnări recuperate din „caietele" scriitorului, în care s-a văzut şi un ecou din V. Conta, spune că: „Personalitatea nu e rezultatul vreunor anumite virtuţi ascunse sufleteşti. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit şi de densitate pe care fluxul vital universal *împrăştiat la întâmplare* (s.n.) l-a căpătat oprindu-se în fiecare din indivizi — şi această densitate nu implică o concentrare de virtuţi." Aceasta, după ce notase că: „În lume răul e activ, binele e pasiv". Iar în *Puţină*

metafizică și astronomie, reflectând ironic asupra cauzalității universale, observă că „toate cauzele, din nenorocire, sunt și efecte și dau din ele *efecte îndrăcit de multiple și de încâlcite*" (s.n.). Și tot acolo: „forța inițială" ar avea *„setea mulțimilor, a încâlcelei și a contradicției*; îi trebuie multe milioane *de oameni, de muște, de bureți, de jivine, de astre* (s.n.) și aceasta încă cu prețul suferințelor lor".

Făcând legătura între cele două planuri, al practicii negative generate de conștiința acută a convenției literare și al reflecției „metafizice", putem înțelege că autorul „paginilor bizare" era, implicit, conștient că literatura, așa cum s-a făcut (compus!) până la el, nu mai era aptă să exprime „încâlceala" și „contradicția" definitorii pentru ființa umană. Ca atare, armonia și echilibrul presupuse de „clasici" cer o sfidare și o deplasare de linii, o revizuire „critică"; rețetarul tradițional dozând cantitățile, *compunând* și *adăugind* ingrediente în vederea efectului ideal, necesita o replică pe măsură. Iar cel ce știa foarte bine din ce e *compusă* literatura putea să procedeze fără dificultate la acele *descompuneri* parodice și *recompuneri* absurde ale textelor în toate nivelele și articulațiile lor, ajungând la rezultatele pe care le cunoaștem, reduse cantitativ tocmai sub imperiul unei inhibiții generate de suverana conștiință critică, de radicala punere în chestiune a formulelor și convențiilor literaturii.

Toate comentariile la Urmuz, culminând cu monografia cvasiexhaustivă pe care Nicolae Balotă i-a consacrat-o în 1970 sunt de acord asupra caracterului „subversiv" al acestei experiențe ce pune sub semnul întrebării „bunele maniere" ale scrisului tradițional și propune, totodată, o nouă imagine a lumii. Mai mult decât la oricare alt scriitor român, cele două momente sunt, repetăm, solidare, construcția fiind însoțită tot timpul de spectrul catastrofei. Am observat altădată că marea obsesie urmuziană e obsesia vidului și a descompunerii universale, ilustrată, între altele, și de insolita prezentare a personajelor sale. Intenția inițială, de parodiere a modului „realist" de caracterizare, până la epuizarea trăsăturilor fizice și morale,

validate într-un spațiu evenimențial anume, îl conduce pe prozator spre alcătuirea acelor „fișe" ca de dicționar enciclopedic — persiflare, cum s-a spus, a pedanteriei scientiste și pedagogice, cu voite incongruențe de planuri frizând absurdul și sugerând, pe de altă parte, profunda anxietate în fața *reificării* umanului. Portretul, mereu citat, al lui Ismail bunăoară, e ilustrativ sub toate aceste unghiuri: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.// Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză. [...] Cea mai mare parte din an, Ismail nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele."

E o mostră ideală pentru evidențierea complexității întreprinderii urmuziene: nu lipsesc de aici nici amintita conștiință a realității lingvistice a personajului literar, „compus" dintr-o suită de elemente definitorii, asociate însă printr-o evidentă tulburare a „ierarhiei" cerute de coerența „portretului"[1] și orientate astfel către caricatura ce izolează câteva date prezentate în linii îngroșate; nici clișeele și automatismele de vorbire, culese din domenii diverse: „se găsește astăzi cu foarte mare greutate", „grație progresului științei moderne", „iubitului său tată" etc.; nici — privită în ansamblu — amintita modelare a portretului după structura unui articol de dicționar; nici sugestia reificării, în măsura în care personajul e tratat obiectual, ca un artefact și o marionetă; în fine, acea interpretare *ad litteram* a unor expresii traduse imediat în plan real, voluntara confuzie între „literatură" și „viață", ce pot fi identificate aici în profilul schițat „iubitului tată", unde două expresii, meta-

[1] Marin Mincu schematizează astfel „portretul" lui Ismail: „Ismail — non-persoană — specie vegetală sau/și sintetică" — v. *Avangarda literară românească, Studiu introductiv*, București, Editura Minerva, 1983, p. 22.

forice la origine, sunt tratate în sensul lor propriu: „nasul *tras la presă* şi împrejmuit cu *mic grad de nuiele* (= mustaţa!). S-a văzut, în astfel de situaţii, manifestarea unei „hipertrofice funcţii magice [...], aceea de a transforma numitul în real"[1] iar mai recent, N. Manolescu vorbeşte din nou despre „confuzia permanentă şi voită care se face la Urmuz, între sensul figurat şi cel propriu al cuvântului" şi despre „o logică de limbaj, a cuvântului considerat *au pied de la lettre*"[2].

Mai toate personajele lui Urmuz sunt astfel concepute la graniţa dintre uman, zoologic şi mecanic. „Oameni mecanomorfi" şi „zoomorfi" sunt şi Turnavitu (care „nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti", pentru a fi numit, după ce „făcu mai multă vreme politică [...], ventilator de stat"), şi Emil Gayk („singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă", „ascuţit bine la ambele capete şi încovoiat ca un arc") ori Cotadi (care poartă o „îmbrăcăminte de şiţă ce-i formează un fel de cuirasă", are un capac de pian „înşurubat la spate, deasupra feselor" şi „este astupat timp de şase luni pe an cu un dop de sticlă de şampanie"). La rândul său, Algazy are „barba rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată", iar asociatul său, Grummer, e prevăzut cu „un cioc de lemn aromatic" şi cu „o băşică cenuşie de cauciuc, pe care o are înşurubată la spate".

Făpturi compozite, aşadar, mecanisme de substanţă eterogenă, expresii ale „încâlcelii şi contradicţiei" generate de o cauzalitate universală aleatorie şi supusă hazardului, marionete stranii în care se concentrează schematic şi insolit date fizice şi caracterologice umane, alături de elemente ale materiei anorganice ori aparţinând sferei zoologicului. Iar acestei originare dereglări a structurii personalităţii îi corespunde o serie de devieri semnificative la nivelul comportamentului, al gesturilor

---

[1] Matei Călinescu, *Eseuri critice*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 78.

[2] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, pp. 26, 30.

și atitudinilor, al relațiilor cu „celălalt". Caricatura se poate îngroșa astfel până la șarjă, burlescul înclină spre grotesc, pentru ca întreg spectacolul să-și rotunjească dimensiunile din perspectiva acelei „comedii a literaturii", identificabilă, în sensul cel mai strict și concret, în jocul verbului, în mecanica *textului*.

Dacă un personaj ca Stamate mai păstrează o relativă fizionomie umană („acest om demn, unsuros și de formă aproape eliptică"), și Gayk cel „ascuțit bine la ambele capete", care-și „ciugulește" nepoata „de nenumărate ori", și Ismail, cel situat la confluența dintre regnuri, cu amicul său Turnavitu-ventilatorul (*ça tourne vite*, n'est-ce pas?), și mai ales Algazy (care „nu vorbește nici o limbă europeană" și răspunde la salut prin tragerea „de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră") sunt niște hibrizi grotești și neliniștitori, din familia ubuescă a lui Alfred Jarry, a kafkienei *Metamorfoze* (dar și a lui Odradek, tulburătoarea „bobină turtită") ori a *manechinelor* suprarealiste ce transplantează, după expresia lui André Breton, „automatul din lumea exterioară în lumea lăuntrică, chemându-l să se producă în largul său, înăuntrul spiritului însuși"[1] și exprimând deopotrivă „miraculosul și „iremediabila neliniște umană". Preferința pentru marionete a autorului lui *Ubu* întrucât, mai expresive decât actorul propriu-zis, „traduc pasiv și rudimentar [...] gândurile noastre"[2], fusese marca unei sensibilități apropiate. Iar dacă suntem atenți la peisajul presuprarealist al artelor plastice din deceniul al doilea al secolului, observăm „aerul comun" respirat de personajele din „pictura metafizică" a lui Giorgio de Chirico ori de unele lucrări ale lui Marcel Duchamp (precum *La mariée mise a nue par ses célibataires, même* în care s-a văzut, ca ecou al „mitului mașinist", traducerea „exactă" în plan mecanic a unor semnificații erotice, nu, desigur, fără ironie. *Pâlnia* mitologic

[1] Cf. J. L. Bédouin, *André Breton*, Paris, Ed. P. Seghers, [1966], p. 176.

[2] A. Jarry, *Conférence sur les pantins*, în *Tout Ubu*, [Paris], Le livre de poche, [1964], pp. 495–496.

escortată de tritoni şi naiade, ca succedaneu caricat al Venerei, transmite, în proza lui Urmuz, o stare de spirit înrudită, generată de grotescul insolitei apropieri dintre uman şi obiectual, în care intră şi uimirea şi anxietatea. Acel „du mécanique plaqué sur du vivant" al lui Bergson pare a-şi găsi la scriitorul român un corespondent *concret*.

Planul evenimenţial al acestor „pagini bizare" apare şi el afectat, sugerând acelaşi sentiment al alienării, grava deformare a relaţiilor cu „celălalt", golirea de sens a existenţei. Ne aflăm, cum s-a observat, într-o lume a lui *ca şi cum*, în care actul autentic e mai degrabă mimat la modul parodic ori deturnat spre absurd. Raporturile familiale, erosul, relaţiile prieteneşti, aria mai largă a vieţii sociale transpar în microstructurile aberante propuse de Urmuz: Stamate, împreună cu „soţia (lui) tunsă şi legitimă" şi fiul său Bufty trăiesc, dincolo de faţada convenţională a „apartamentului somptuos", legaţi cu frânghia de un ţăruş în „subt-pământă"; acestei caricaturi a trainicei legături dintre membrii familiei şi a „tradiţiei culturale" pe care o reprezintă, i se adaugă altele: „comerţul" cu fotografii dintre tată fiu (transfer grotesc al spiritului mercantil burghez), burlesca rivalitate erotică a celor doi, soldată cu gestul punitiv al aruncării lui Bufty în „Nirvana", nu mai puţin caricata „bucurie comună", exprimată prin compunerea de madrigale, aruncarea cu „cocoloaşe din miez de pâine şi coceni de porumb" în Nirvana, deschiderea pentru amuzament, a robinetelor din „sala de recepţie" etc.; Ismail face plimbări absurde, „rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei, însoţit de un viezure de care se află strâns legat cu un odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie"; pe alţi viezuri din crescătoria sa „îi necinsteşte pe rând şi fără pic de mustrare de cuget"; „netrebnica soţie" din *Plecarea în străinătate* îşi târăşte „în mod barbar" soţul pe uscat, legat cu o frânghie; Cotadi face planuri de exploatare a uleiului din... capul lui Dragomir; Algazy şi Grummer sfârşesc prin a se încăiera şi consuma între ei, fiind împinşi la gunoi de o soţie „care avea formă de

mătură" etc. Un univers agresiv — s-a spus pe bună dreptate — în care „sfera libidinală" și „sfera puterii" interferează în susținerea unui comportament „sado-masochist" o lume unde totul este de fapt de o extremă precaritate iar neantul pândește de pretutindeni. Nu este Nirvana „situată în aceeași circumscripție" cu familia lui Stamate, „începând lângă băcănia din colț?" Și nu cade totul sub semnul derizoriului și al vidului, de vreme ce, încă din prima pagină urmuziană, personajul său poate vedea, prin tubu-i afumat și într-o succesiune hilară, deopotrivă „cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu", „doi oameni care coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit și inutil"?

Parodie a „cunoașterii" după cum, în alte părți, nu sunt cruțate nici lumea Legii, „inefabilul" iubirii, cultul prieteniei, extazele în fața „naturii măreție și nemărginite", demagogia politică, războiul, sacrul, sentimentalul morții... Astfel încât, într-un spațiu extrem de redus și printr-o maximă concentrare de mijloace, Urmuz oferă o imagine dintre cele mai tulburătoare a unei lumi cu valori răsturnate, o „lume pe dos", desigur, dar avându-și coerența ei *sui generis*, care a permis o situare în zona de sensibilitate, foarte modernă, a „tragicului degradat" sau a farsei tragice; apropierea de literatura, absurdului de Ionesco și Beckett, făcută în toate lecturile mai noi, nu e întâmplătoare, iar poziția de precursor — din păcate necunoscut la vreme — a lui Urmuz, într-un spațiu literar ce depășește frontierele românești iese consolidată în urma unor asemenea confruntări. Acuta modernitate a scriitorului nostru poate fi apreciată foarte exact dacă ținem seama — cum remarcam și altă dată — de ceea ce, în mediul suprarealist, André Breton numea „problema realității în raporturile sale cu posibilitatea, problemă care rămâne marea sursă de neliniște" și căreia un Marcel Duchamp i-ar fi oferit soluția, afirmând că „Realitatea posibilă [se obține] *întinzând puțin* legile fizice și chimice"[1].

[1] Cf. J. L. Bédouin, *André Breton*, ed. cit., p. 178.

Or, straniul său univers se situează tocmai în această sferă a posibilului angoasant; cu personajele sale construite la limita dintre uman şi non-uman, acţionând în consecinţă, ca nişte mecanisme ori făpturi primare supuse celeilalte mecanici, a instinctelor, transformând în parodie şi farsă gesturi, atitudini, situaţii existenţiale fundamentale, încălcând la tot pasul logica realului, ne introduce în plină „realitate posibilă", lucrând, ca toţi avangardiştii, împotriva „pastişului etern natural", şi transgresând îndrăzneţ „legile fizice şi chimice", pentru a-şi impune proiecţiile unei imaginaţii ce poartă pecetea fundamentalei ambiguităţi a spiritului modern: aliaj de gravitate şi impulsuri ludice, deviere a dramei spre bufonerie, conştiinţă a degradării tragicului în farsă. Scriind despre prima ediţie a „paginilor bizare", Perpessicius le prezenta cu o intuiţie sigură, ca pe nişte „fragmente [...] de nouă mitologie", chiar dacă nu se arăta prea convins, dincolo de spaţiul „literaturii fantastice contemporane", că „Urmuz poate fi socotit premergător"[1]. Şi tocmai această înnoire a viziunii a interesat critica mai recentă, prea puţin dispusă să adopte punctul de vedere dominant în lecturile antebelice şi pe care, în esenţă, îl ilustrează şi consideraţiile surorii scriitorului, Eliza Vorvoreanu, ce vor să contrazică „dramatizarea" de către avangardă a sensurilor operei: „Făpturile groteşti create de el nu i-au chinuit niciodată gândurile. Au rămas acolo, în paginile lui bizare, ca să delecteze pe alţii, [...] nu poate fi vorba de nici o implicaţie gravă sau tragică [...]; schiţele lui au fost compuse în plină tinereţe şi voioşie[2]".

„Noua mitologie", schiţată, fie şi fragmentar, de Urmuz nu poate fi însă gândită în afara acelei subversiuni a discursului literar tradiţional, prin care el preludează experienţele dadaiste şi suprarealiste — chiar dacă luciditatea deplină a demersului său îl menţine la o anumită distanţă de hazardul scoaterii din

---

[1] Perpessicius, *Schiţe fantastice*, în *Cuvântul*, VII, 1931, nr. 2151; cf. Urmuz, *Pagini bizare*, ed. cit., p. 138–139.

[2] Cf. *Pagini bizare*, ed. cit., pp. 106–107.

sac a cuvintelor ori de „automatismul psihic pur". În fond, făpturile create de Urmuz și lumea lor grotescă și absurdă sunt, pentru prima oară în literatura română, niște măști și un univers „visceral" legate de substanța și mișcarea limbajului ce se constituie ca *text*[1]. Ceea ce putem descifra ca „personaj", „eveniment", „descriere" etc. depinde în chip decisiv de dinamica aleatorie a cuvintelor, sintagmelor, frazelor, impulsionată de jocul combinatoriu, prin exploatarea echivocului, a ruptu-rilor de nivele semantice, a automatismelor generatoare de redundanță — „paraziți" ai comunicării[2], și, nu în ultimul rând, se află în relație cu acea interpretare *ad litteram* a limbajului figurat-metaforic, încât o figură de limbaj se poate, ca să zicem așa, „solidifica" într-o figură umană, obiectuală, evenimențială.

E un „joc" foarte complex, ce iese dintre coordonatele tra-diționale ale literaturii mai mult sau mai puțin „realiste", căreia îi preia doar „gramatica" aparentă, pentru a se desfășura mai degrabă — dacă nu exclusiv — în virtutea unei inerții *sui gene-ris* a limbajului, care antrenează clișee, „idei primite", auto-matisme asociative — utilizate, cu o funcție *hipertextuală*, ca derivate (parodice) sau imitații (șarjate) ale unor texte și, mai ales, stiluri literare[3]. Cum însă, hipertextul rezultat suportă, pe întinse porțiuni, o deturnare în sensul acelei „hipertrofice func-ții magice" ce transformă „numitul în real", se ajunge, în final, la *textul* urmuzian crescut, în felul acesta, cum observam ceva mai sus, pe ruinele vechilor convenții și formule. Astfel încât avangardiștii mai tineri de la *Contimporanul* sau *unu*, erau

---

[1] Asupra unui Urmuz autor de *texte*, au atras atenția Marin Mincu, în *Ion Barbu, Eseu despre textualizarea poetică*, București, Editura Cartea Românească, 1981; idem, *Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 25; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, III, p. 26.

[2] M. Mincu vorbește despre o „scriitură entropică făcută din cheltuieli inutile de material lingvistic care au în vedere doar construcția în sine a textului"; v. studiul introductiv la *Avangarda...*, p. 23.

[3] Despre *hipertext*, v. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11–14; 80–92.

perfect îndreptățiți să vadă în Urmuz pe cel mai însemnat precursor al lor: căci (anti)literatura lui oferă deopotrivă exemplul radicalei „subversiuni" a tradiției și începutul acelei „noi mitologii", și hilare, și tragice, în care noii poeți blestemați se puteau regăsi sub semnul „exasperării creatoare".

*

Demersuri precum oele urmărite mai sus califică, fără îndoială, o stare de spirit pre-avangardistă, susceptibilă să genereze și mai radicale puneri în chestiune ale „ideii de literatură". Faptul că ele s-au conturat în ambianța post-simbolistă argumentează în favoarea distincției operate mai recent — pe urmele lui Marcel Raymond — între un *modernism*, în sensul inaugurat de mișcarea simbolistă, centrat pe lirism, estetism, „poezie pură", căutarea „esenței" poeziei etc., și unul care — deși sub același nume, pentru mulți și de multă vreme — acoperă de fapt *avangardismul*, ce pune sub semnul întrebării toate aceste date, pentru a le substitui prozaicului, vitalitatea „impură", simțul acut al civilizației moderne, dereglarea limbajelor etc.[1] Autorul sintezei *De la Baudelaire la suprarealism* deosebise într-adevăr în „zonele vii ale poeziei recente" două atitudini opuse; „la o extremă artiștii care cred în frumos elaborează opere; la cealaltă extremă, denigratorii artei, convinși, ca și Rimbaud, că «ideea de frumusețe s-a răsuflat», subordonează activitatea poetică unor scopuri care o depășesc", scria criticul[2]. Or, și aceste experiențe românești se înscriu, evident, în linia neîncrederii rimbaudiene în Frumusețe, a „denigrării" artei implicând revitalizarea *poeziei*. Polemica antitradiționalistă a simboliștilor, încă vie și după dispariția *Sămănătorului* (a se vedea articolele-program ale unor publicații ca

[1] N. Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 161 sq.

[2] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, trad. de L. Dimov, București, Editura Univers, 1970, p. 400.

Revista celorlalți, Insula etc.) întreținuse o atmosferă dinamică, fortificată de noii „moderniști", iar informația „la zi" privind spațiul cultural european permitea cultivarea receptivității inclusiv față de orientările avangardiste; dovadă, între altele, modul foarte degajat în care va fi întâmpinat în presa literară futurismul italian.

Cu toate acestea, istoria propriu-zisă a avangardei românești[1] va începe abia peste câțiva ani, o dată cu lansarea în 1924 a *Manifestului activist către tinerime* al grupării *Contimporanul*; cu un decalaj, adică, destul de însemnat în raport cu dadaismul, mișcare-reper, întrucât „șeful" ei recunoscut, Tristan Tzara, pornise din chiar mediul modernist românesc. A invoca determinările specifice, de loc și timp, nu e inutil pentru explicarea unei asemenea întârzieri ce contrazice amintitele premise ale stării de spirit avangardiste. Căci nici condițiile imediate, de ordin social-istoric (primul război mondial, cu tulburările grave provocate și în spațiul cultural, dar și cu perspectiva realizării unității naționale, apoi perioada imediat postbelică, cu obiective prin excelență constructive), nici cele ținând de o tradiție literară încă departe de a fi prea împovărătoare, nu erau favorabile contestației radicale, de tip dadaist. Urmuz, recunoscut astăzi drept precursor avangardist în plan european, n-a ieșit din epocă dintr-un cvasianonimat, Adrian Maniu și-a reconsiderat în anii '20 etapa iconoclasmului juvenil, echilibrându-și nonconformismul modernist la confluența cu noul tradiționalism, iar Ion Vinea, autor al vehementului manifest constructivist, urma să-și împartă gesturile de frondă cu atitudini de „modernist moderat". Și poate că Tzara însuși,

[1] Noțiunea de *avangardă* este prezentă, se pare, pentru prima oară la noi — cum a atras atenția Mircea Zaciu — într-o scrisoare din 19 septembrie 1912 a lui Gala Galaction către G. Ibrăileanu: „cu cele câteva nuvele [...] voi face un mic volum de avangardă, pe care îl editează Cocea". (Cf. M. Zaciu, *Scrisori către Ibrăileanu*, în *Tribuna*, nr. 8, 23 febr., p. 3).

rămas acasă, ar fi avut — cum s-a sugerat — un destin similar cu al camaradului său de primă tinereţe, Ion Vinea[1].

„Voinţa de sinteză" modernă şi caracterul „deschis" în care s-a văzut, pe drept cuvânt, specificitatea avangardei româneşti, cu forţa şi cu slăbiciunile ei, s-a dovedit a fi mai adecvată spaţiului nostru literar, în circumstanţele date: nu e, desigur, întâmplător faptul că prima grupare avangardistă de la noi se va situa sub semnul *constructivismului*; o propoziţie precum: „România se construieşte azi", din *Manifestul* lui Vinea, capătă, în context, o rezonanţă mai adâncă decât a unui simplu slogan avangardist, cu a sa retorică a adeziunii la „spiritul epocii". Un astfel de „integralism" va marca — după cum vom vedea — întreaga primă mare etapă a avangardei româneşti: în deceniul 1924–1933 vor participa la această „sinteză modernă" *constructivismul* promovat de revistele *Contimporanul* (apărută în 1922, dar mărturisit avangardistă doar între 1924–1932), *75 H. P.* (număr unic, octombrie 1924), *Punct* (1924–1925), *Integral* (1925–1928), *dadaismul* (ca ecou întârziat, la *75 H. P.*), futurismul (cu urme importante în programele publicaţiilor constructiviste), *suprarealismul* (manifestat ca tendinţă insuficient decantată încă, în cadrul grupării *unu* — 1928–1932). O situaţie oarecum aparte are, dintre mişcările europene, *expresionismul*, convocat şi el la sinteza „integralistă", dar asimilat mai curând de „modernismul moderat" — în poezia şi teatrul lui Lucian Blaga, la B. Fundoianu, Aron Cotruş, sau în proza lui Ion Călugăru, F. Aderca, H. Bonciu ş.a.[2]. Într-o atmosferă de convergenţe avangardiste se vor afirma şi alte publicaţii, precum *Urmuz* (Câmpina, 1928), XX — *literatură contemporană* (Iaşi, 1928–1929), *Alge* (1930, 1933), *Liceu* (Constanţa, 1932), *Viaţa imediată* (1933), *Meridian* (Craiova, 1934–1936; 1941–1946) etc. Spiritul „integralist" va fi abandonat însă cu

---

[1] S. Fauchereau, *op. cit.*, p. 211.

[2] Despre această problemă, vezi sinteza lui Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971 (ed. a II-a, 1975).

totul de către cel de-al doilea val al avangardei, reprezentat de gruparea suprarealistă din anii '40, fidelă doctrinei lui André Breton.

Desfăşurarea în timp a fenomenului avangardist românesc pune în lumină în primul rând această particulară disponibilitate, cultivată în sensul unei cât mai largi cuprinderi a orizontului novator. Cum se va vedea, nu o dată aceeaşi biografie creatoare înregistrează, progresiv, vârste şi experienţe diferite ale „stării de spirit" avangardiste, într-un fel de febră a metamorfozelor, domolită în cele din urmă într-o fertilă sinteză. (E ceea ce a şi permis situarea mişcării româneşti — cu termenii din Angelo Guglielmi — mai degrabă sub zodia *experimentalismului* decât a negativismului avangardist propriu-zis[1]).

Înseşi programele principalelor grupări de avangardă nu se înfăţişează — cu excepţia momentului suprarealist 1940–1947 — în stare „pură". Am notat deja, numind revistele reprezentative, un număr de contaminări şi interferenţe: constructivismul intră în rezonanţă cu unde ale ideologiei futuriste sau conservă urme ale dadaismului, integralismul — variantă mai laxă a constructivismului pe care şi-l recunoaşte drept bază — va deschide calea şi unor elemente suprarealiste. În aceste condiţii, problema care se pune cercetătorului este a confruntării programului teoretic cu practica creatoare în vederea surprinderii dominantei caracteristice fiecărei mişcări (operaţiune necesară, având în vedere frecventele confuzii ce se mai fac între diversele orientări avangardiste: etichetele de *dadaist, suprarealist* etc. sunt folosite adesea la întâmplare), dar şi a liniilor care scapă strictei geometrii doctrinare, indicând fireşti procese de osmoză, amalgamări inevitabile. Fenomen prin definiţie dinamic, „activist", avangarda impune o anumită mobilitate şi privirii critice, care trebuie să se arate în stare să surprindă în fluxul ei continuu deopotrivă nucleele de relativă cristalizare şi liniile de forţă menite să-i asigure continuitatea.

---

[1] Marin Mincu, *Studiu introductiv* la *Avangarda literară românească*, ed. cit., 1983, p. 32.

În cazul avangardei românești, desfășurată într-o perioadă relativ scurtă, dificultatea izolării momentelor în succesiune sporește, iar, o dată efectuată, daunele fragmentării (didactice!) a întregului nu par a fi mai mici. Ele se cuvin totuși înfruntate, pentru o, măcar relativă, clarificare a viziunii. Dincolo de fragilele, permeabilele frontiere de la suprafață se va ghici, poate — totuși — mișcarea ce le transgresează în adâncime.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY

ECOURI DADAISTE

Cu premise precum cele evidențiate în paginile precedente, dadaismul părea să aibă toate șansele unei cariere îndelungate și semnificative în spațiul „modernismului extremist" românesc. La ora justificărilor, a căutării unor înaintași care să argumenteze o legitimitate adesea contestată în cercurile tradiționaliste, avangardiștii români vor avea în mare măsură dreptate să scrie, ca M.H. Maxy, că: „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului x sau y la noi"[1], ori ca Ilarie Voronca: „Nu, modernismul celor strânși la ospățul *Integralului* nu e, cum cred câțiva premianți senili, de servilă împrumutare"[2] — date fiind transformările ce avuseseră loc în spațiul nostru literar către mijlocul deceniului al doilea al secolului, prin foștii colaboratori ai *Simbol*-ului, Adrian Maniu, Ion Vinea, Tristan Tzara. Cât despre experiența urmuziană, chiar dacă desfășurându-se încă în „subt-pământă" și prea puțin cunoscută în „salonul somptuos" al Literaturii, ea nu rămânea mai puțin o realitate elocventă pentru aceleași îndrăznețe metamorfoze ale conștiinței și practicii creatoare. Când în vara anului 1915, tânărul Tzara se îndrepta spre Zürich cu gândul de a studia filosofia (se afla acolo și fostul camarad de la *Simbolul*, pictorul Marcel

[1] M. H. Maxy, *Politica plastică*, în *Integral*, nr. 9, 1926.
[2] I. Voronca, *Pe marginea unui festin*, în *Integral*, nr. 10, 1927.

Iancu), terenul era aşadar oarecum pregătit pentru „insurecţia" ce avea să urmeze; în orice caz, ceea ce se petrecea în acel moment la noi nu era diferit în esenţă de evoluţiile europene, spre care îndeosebi simbolismul deschisese căi ce nu puteau fi abandonate. Despre Urmuz bunăoară, se va putea scrie, şi nu fără îndreptăţire, mai târziu, în paginile revistei *unu*, că: „Dacă mişcarea de la Zürich, Cabaretul Voltaire l-ar fi avut acolo în pulsul propice lui, s-ar fi culminat în producţie, în curaj, şi şi-ar fi desfăcut întreaga individualitate"[1]. Nu l-a avut însă. „Urmuz s-a născut şi s-a produs într-o clipă improprie nervurei lui" — motiva autorul omagiului. Iar Tristan Tzara a trebuit să ajungă în spaţiul de confluenţe european al Elveţiei pentru ca „bomba" dadaistă să poată exploda, şi încă nu înainte de traversarea unor experienţe ce angajau varii forţe ale modernităţii artistice şi literare (prima invitaţie la Cabaretul Voltaire era adresată de Hugo Ball „tuturor tinerilor artişti din Zürich, de toate tendinţele"[2],de la Apollinaire şi Blaise Cendrars la expresionişti, abstracţionişti şi futurişti.)

Pe de altă parte, o dată declanşată, în februarie 1916, mişcarea al cărui şef recunoscut va fi Tristan Tzara îşi trimite cu întârziere ecourile spre spaţiul românesc. Corespondenţa dintre Ion Vinea şi prietenul său devenit protagonist al avangardei europene înregistrează, desigur, cu o oarecare promptitudine fenomenul: după ce i se trimisese unicul număr al revistei *Cabaret Voltaire*, Vinea le răspunde în 1916 lui Tzara şi Iancu în stilul bufon în care se vor fi exersat împreună în ţară, mărturisind a fi gata a „dănţui în entuziasmul nostru după aceeaşi scripcă", întrucât „fumisteriile sunt lucru minunat când sunt lucide", şi propunând o colaborare: „Am un avânt furios să scriu, să colaborăm, chiar peste kilometri, la poeme nec plus ultra. Daţi-mi o themă, daţi-mi o temă." Tot atunci, cere încă două „plachete" din *Cabaret Voltaire*, împreună cu anunţata

[1] Ştefan Roll, *Urmuz*, în *unu*, nr. 9, 1929.

[2] Cf. Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, I. Paris, Denoël, 1976, p. 222.

revistă *Dada* (ce va apărea abia în iulie 1917), cu promisiunea, ironică, de a face „reclamă inutilă"[1]. În același plic fusese expediată și poezia *Doleanțe*, ce nu va fi însă tradusă în franceză, iar culegerea de poeme a lui Vinea, *La poupée dans le tombeau*, anunțată de Tzara de două ori în revista *Dada*, în 1918 și 1919, va rămâne o promisiune neacoperită.

O altă scrisoare, din 1921, nu mai spune nici un cuvânt despre vreo posibilă colaborare, mărginindu-se să-l invite pe Tzara în România, unde ar putea face „vreo exhibiție a noii arte". În schimb, comunicându-i „succesul nebun" pe care manifestele dadaiste îl au în țară (cu trimitere la *Dada manifest despre dragostea slabă și dragostea amară*), Vinea adaugă, nu fără un pigment ironic, în care putem bănui o anume neîncredere în valoarea demersului dadaist: „E cea mai amuzantă manieră de a-ți irosi viața, și numai timiditatea mă împiedică să devin un dadaist militant. Îți voi încredința inima mea deja dadaizantă."[2] În plus, își informează prietenul despre polemicile pe care le poartă, în legătură cu el, cu revista *Țara noastră* și „aproape cu toată lumea".

Ne aflăm, așadar, mai degrabă pe terenul bunelor intenții sau, cel mult, al înregistrării unei anumite sensibilități (sau curiozități) personale ori surprinse în cercuri restrânse. Dadaismul ca mișcare conturată, cu un program precis, nu fructifică în solul atât de promițător totuși, până nu de mult. Așa-zisa „timiditate" mărturisită de Vinea, e nu numai a lui, ci oglindește, de fapt, ceva din însăși atmosfera culturală a momentului. O putem apropia, desigur, de confesiunea târzie (din 1953) a lui Marcel Iancu: „Deja o lume ne despărțea de poeții dadaiști care continuau mistificarea și gluma doar pentru plăcerea nonsensului... după câteva certuri dramatice cu Tzara și discuții inutile cu suprarealiștii viitori ce nu erau interesați decât de gluma proastă și de scandal, m-am hotărât să-mi caut

---

[1] *Ion Vinea — Tristan Tzara*, corespondență prezentată de prof. Henri Béhar, în *Manuscrip[illegible]m*, XII, 1981, nr. 2, pp. 160–161.

[2] *Ibidem*, p. 164.

drumul propriu şi să plec ca misionar al artei noi în ţara mea natală"[1]. Marcel Iancu se întorsese într-adevăr la Bucureşti, unde în anul 1922 editează, împreună cu Ion Vinea, revista *Contimporanul*: o publicaţie interesată de toate mişcările europene de avangardă, dar care acordă totuşi prioritate constructivismului pe fundamentele căruia îşi va definitiva propriul program, prin lansarea în numărul 46 din mai 1924 a *Manifestului activist către tinerime*, datorat lui Ion Vinea. Opţiunea arhitectului şi pictorului Marcel Iancu, trecut, după Dada, prin şcoala constructivismului german, a cântărit greu, fără îndoială, în acest moment, în alianţă cu „timiditatea" prietenului poet, ce nu părea nici el foarte convins de viitorul amintitei „maniere de a-ţi irosi viaţa". De altfel, când apărea *Manifestul* de la *Contimporanul*, dadaismul îşi consumase, la Paris, ultimele focuri de artificii. Ele vor pâlpâi, ici-colo, şi în spaţiul avangardei româneşti, însă cu întârziere şi într-o ambianţă altfel moderată, când tonul în materie de nonconformism şi înnoire îl dă deja constructivismul, ce-şi mai aduce aminte, din când în când, şi de unele simpatii futuriste. Pe acest teren de interferenţe va apărea *75 H. P.*, cu singurul său număr din octombrie 1924, scos de o nouă promoţie avangardistă, a lui Ilarie Voronca, Ştefan Roll, Victor Brauner, Mihail Cosma, formată în zona de iradiere a *Contimporanului*, dar simţind, parcă, şi nevoia unor recapitulări: multe din textele tipărite aici stau dovadă acestei nostalgice întoarceri spre trecutul imediat în care neastâmpărul iconoclast al dadaismului nu-şi epuizase forţa de atracţie.

O situaţie, aşadar, paradoxală, cel puţin în aparenţă: lansat de un poet român, format într-o ambianţă modernistă ce anunţa nu puţine dintre datele sale cele mai definitorii, dadaismul nu reuşeşte totuşi să marcheze, în spaţiul românesc, un moment aparte, cu adevărat semnificativ.

Explicaţia nu e totuşi greu de găsit. În parte, şi nu fără un anume *parti-pris*, a încercat s-o dea Claude Sernet (fostul „integralist" Mihail Cosma), în prefaţa la versiunea franceză a

[1] *Ibidem*, pp. 162–163.

Primelor poeme ale lui Tzara, ținând seama de contextul socio-cultural al începutului de secol. O astfel de mișcare n-ar fi putut avea succes în „România, țară prea tânără pentru ca structurile ei politice, sociale și morale, imitate după cele ale burgheziilor occidentale, să fi fost îndeajuns de precizate, chiar gata să opună o rezistență organizată, să apere și să riposteze, nici în românește, limbă, cu câteva excepții, prea puțin matură pentru ca tradiția ei literară și «valorile (ei) estetice» să fi avut timp să se corupă, să se corcească și să dea naștere în felul acesta unei legitime nevoi de înnoire, de purificare, chiar și mai ales, cu prețul unei brutalități iconoclaste"[1]. Trecând peste accentul prea apăsat pus pe „imitație" în materie de structuri politice, sociale și morale", este fără îndoială adevărat că ambianța social-politică românească a momentului nu era de natură să favorizeze o negație atât de radicală ca aceea a dadaismului. Nu însă doar pentru că „structurile" în cauză n-ar fi fost suficient de „precizate", ci mai ales fiindcă acel moment istoric era mai degrabă *constructiv*, fiind profund marcat de idealul unității naționale, alături de consolidarea instituțiilor burgheze existente. „Construcția culturală" va prevala, de altfel, și după război, când, în țara întregită, balanța înclina mult spre efortul reașezării spiritualității românești pe temeiurile mai trainice oferite de noile condiții. În ce privește raporturile dintre grupările moderniste și tradiția literară, este, iarăși, greu de presupus că ar fi evoluat spre radicalismul cvasinihilist al dadaismului: trecutul literar nu putea fi resimțit ca tot atât de împovărător precum în literaturile occidentale, unde starea de „criză" se datora, între altele, și acutei conștiințe a epuizării, a secătuirii și extremei convenționalizări a limbajelor literare și artistice, ce aveau nevoie urgentă de revitalizare. Faptul că „literatura" îl „persecută" pe Ion Vinea, fiindu-i „iremediabil antipatică" l-a împins abia până în pragul dadaismului, după experiențe precedente, perfect paralele cu ale camaradului său,

[1] Tristan Tzara, *Les premiers poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965, p. 26.

Tristan Tzara, fără ca autorul unor texte precum *Un căscat în amurg, Chronique villageoise, Dicteu* sau *Victoire en bleu* să fi ajuns un autentic dadaist. Inima lui „dadaizantă" a trebuit să bată într-un ritm ceva mai lent și mai regulat... Referindu-se la acest paralelism, Serge Fauchereau are deci dreptate să sugereze că la întrebarea „dacă Dada, violentă repunere în discuție a tuturor valorilor, s-ar fi putut produce fără Zürich", răspunsul l-ar putea da chiar destinul poetic al lui Ion Vinea, poetul rămas în țară, pentru a evolua spre formule moderne mai echilibrate[1].

Or, în cadrul „neutru" al Elveției din timpul primului război mondial, unde se întretăiau drumurile a „nenumărate personaje în neregulă" — cum se exprimă Mario de Micheli[2] — printre care dezertori, emigranți politici, pacifiști etc., grupul de tineri artiști și literați de diverse naționalități (germani, alsacieni, români, austrieci etc.) se reunise sub semnul „dezgustului și revoltei" provocate de absurdul măcel: „Noi știam că nu putea fi suprimat războiul decât extirpându-i rădăcinile. Nerăbdarea de a trăi era mare, dezgustul se aplica tuturor formelor de civilizație așa-zis modernă, înseși bazelor acesteia, iar revolta lua chipuri în care grotescul și absurdul depășeau cu mult valorile estetice."[3] Revolta literară, artistică, socială se concentra așadar pe mai multe canale în această „închisoare" helvetică, pentru a se transforma în talazul ce urma să zguduie temeliile tradiției culturale europene. Cu atât mai mult cu cât unele dintre tensiunile ajunse aici la paroxism se anunțaseră încă în aria expresionismului, iar — dacă eliminăm belicismul spectacular — futuriștii înșiși, cu o influență puternică asupra mediului artistic germanic, contribuiseră la pregătirea acestei atitudini extrem-iconoclaste. Nonconformismul lui Tzara, cu consecințe

---

[1] S. Fauchereau, *op. cit.*, pp. 210–212.

[2] Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, București, Editura Meridiane, 1968, p. 140.

[3] T. Tzara, *Le surréalisme et l'après guerre*, în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 140.

în poemele scrise încă în România, a găsit la Zürich solul propice pentru o afirmare neîmpiedicată de nici un obstacol şi încurajată, dimpotrivă, de solidaritatea unor confraţi aflaţi pe aceeaşi baricadă.

Lucrul nu s-a întâmplat însă şi în România, unde cutare manifest dadaist putea avea un oarecare ecou în cercurile moderniste — cum spune Ion Vinea în scrisoarea citată — dar fără să provoace, în condiţiile socio-culturale date, coagularea unei grupări înscrise limpede sub stindardul ideilor profesate de Tzara. Acesta va continua să fie prezent cu poeme româneşti inedite, dintre manuscrisele rămase la prietenul său de prin anii 1913–1915, va acorda un interviu revistei *Integral*, va trimite versuri în franceză la *Integral* şi *unu*. Prin recenzii, evocări etc. va rămâne, dar de la distanţă, un reper încurajator pentru mediile avangardiste din ţară, care vor găsi însă doar după apariţia *Contimporanului* momentul propice unei afirmări, iar aceasta nu va mai putea fi decât în chip secundar legată de seismele generate de dadaism.

Oricum, în anii 1923–1924, când interesul pentru avangarda europeană depăşeşte evident nivelul purei informaţii pentru a marca grade diferite de *adeziune*, mişcarea Dada era, practic, încheiată. Încă în septembrie 1922, într-o *Conferinţă despre Dada*, ţinută la Weimar şi Jena, Tzara afirma că o „caracteristică a dadaismului este despărţirea continuă a prietenilor noştri" şi îşi anunţa propria „demisie":

„Cel dintâi care să-şi fi dat demisia din Mişcarea Dada *sunt eu*. Toată lumea ştie că Dada nu înseamnă nimic. M-am despărţit de Dada şi de mine însumi de îndată ce am priceput adevărata însemnătate a *nimicului*."[1] Tzara sugera desigur în aceste propoziţii refuzul calificării mişcării drept „şcoală literară", accentuând în schimb asupra „stării de spirit" nonconformiste pe care o reprezenta. Însă „demisia" sa va trebui luată curând

[1] T. Tzara, *Lampisteries*, précédés des *Sept manifestes dada*, *Paris*, J. J. Pauvert, 1963, p. 135 (ed. rom. cit., p. 105).

la propriu: ultimele manifestări dadaiste pariziene nu vor depăși anul 1923.

În țară, unde Marcel Iancu, optând pentru postura de „misionar al artei noi", după ce se separase de timpuriu de grupul lui Tzara, venise cu idei mai echilibrate (s-a vorbit, în legătură cu el, de un „aspect moderat și liniștitor al dadaismului"[1]), abia o dată cu efemera *75 H. P.* (octombrie 1924) putem identifica, așadar, anumite recrudescențe ale „stării de spirit" dadaiste. Numai că, filială mai tânără a *Contimporanului*, noua grupare (Ilarie Voronca, Victor Brauner, Ștefan Roll...) aflată la primii pași în spațiul doctrinar avangardist, poartă inevitabil amprentele constructivismului cu ecouri futuriste din *Manifestul activist către tinerime*. Dar *75 H. P.*, concepută — cum va mărturisi Victor Brauner într-un interviu, ca „o revistă-manifest care trebuia să stârnească indignare celor vechi", considerând că „scandalul (este) singurul mijloc modern de lansare"[2], lăsa ușor să se întrevadă ecourile „insurecției" de la Zürich.

Așa se întâmplă, de exemplu, în articolele-manifest ale lui Ilarie Voronca, și, întâi de toate, în *Aviograma* (*în loc de manifest*), unde dăm peste această propoziție culeasă cu caractere mari, pe verticală, în marginea paginii: „Cetitor, deparazitează-ți creierul" — ce va fi reluată mai apoi de Saşa Pană în *Manifest*-ul revistei *unu* (aprilie 1928). O asemenea invitație la eliberarea de sub povara tradiției reactualizează radicalismul negației dadaiste („Numai contrastul ne leagă de trecut" — scria Tzara în *Manifestul Dada 1918*[3]), alături de altele, ce indică o exacerbare a anticonvenționalismului, definitorie pentru „starea de spirit" nesupusă nici unei „școli", pentru „despărțirile" și „demisiile" necesare proclamate de Tzara în vederea asigurării absolutei „spontaneități dadaiste": „lepădarea formulelor purgative și când formulă va deveni ceea ce facem ne

---

[1] M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, J. J. Pauvert, 1965, p. 48.

[2] I. Jianu, *O contribuție la istoria modernismului de la noi. Ce ne spune un pictor tânăr*, în *Rampa*, 31 martie, 1928.

[3] Cf. *Lampisteries*..., ed. cit., p. 25 (ed. românească, p. 15).

vom lepăda şi de noi în aerul anesteziat". E o promisiune ce poate duce cu gândul şi la manifestul lui Georges Ribemont-Dessaignes, din 1920, *Au public*, unde se scria: „Nous allons prendre un grand bain antiseptique"...[1]. Nu mai puţin ne îndreaptă spre spiritul (şi litera) manifestelor lui Tzara categorica respingere a *logicii* şi *gramaticii, a sentimentalismului*, pe un ton ironic-persiflant: „gramatica logica sentimentalismul ca agăţătoare de rufe". Nu declarase şi citatul manifest dada că „Logica e întotdeauna falsă"?

Desigur, astfel de sloganuri plutesc aici pe apele destul de agitate ale unei viziuni ce nu e mai puţin datoare vitalismului futurist, dezlănţuit în faţa spectacolului dinamic al civilizaţiei moderne, cu „împărăţia afişelor luminoase", cu „telegraful (care) a ţesut curcubeie de sârmă" şi „colierul de faruri" etc., după cum se poate observa şi că „sfărâmarea sintaxei" şi „cuvintele în libertate" preconizate, sub unghi tehnic, de F. T. Marinetti, se întâlnesc aici cu hazardul extragerii din sac a cuvintelor tăiate din ziar, propovăduit prin „reţeta" dadaistă: „Europa/ are crampe înghite stâlpii comunali inutil/ cât poţi confortabil/ infinitul în pantofi de casă anunţă/ bisexualitate atlet urmăreşte discursul reciproc gazetele se deschid/ca ferestre începe concertul secolului"... Finalul *Aviogramei*, tipărit în trepte de cuvinte, pentru a sugera în chiar litera textului ritmul coborârii, poate fi asociat de asemenea şi cu dadaismul, în măsura în care evidenţiază nota *ludică* a discursului:

FA BEMOL
RE
FA BEMOL
ÎN
PIJAMA
FOOTBALL
ILARIE VORONCA

[1] G. Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes, Poèmes, Articles. Projets* (1915–1930), Paris, Ed. Champ libre, 1974, p. 12.

Aceasta poate fi remarcată, de altfel, în aproape toate textele, ca să zicem așa, para-programatice, ale revistei. Coperțile ei sunt pline de anunțuri (pseudo)publicitare, de reclamă simpatic-impertinentă pentru intențiile, obiectivele și realizările grupării *75 H. P.*, amintind de manifestările dadaiste de „scandal" din Parisul anilor 1920–1922, cu gustul lor pentru înscenările bufe, sfidând cu umor și ironie „bunele maniere". În mic, avem de-a face cu un nou spațiu de exersare a libertății spiritului, împotriva cenușiei „seriozități" a convențiilor artistice și sociale burgheze, după modelul amintit. Căci, cum scrie și Adrian Marino, „Avangarda, veselă din fire, e conștientă de spiritul ei ludic", iar „Tehnica și retorica răsturnării găsesc astfel una dintre metodele lor cele mai eficiente: luarea în râs a culturii oficiale, a literaturii și a instituțiilor sale, a mecanismelor sociale etc.[1] În capitolul consacrat „literaturii manifestelor", vom oferi câteva ilustrări semnificative ale acestei înclinații spre joc, din care se vede în ce măsură atitudinea critică era dublată, sub semnul relativismului cunoscut al dadaismului, de autoironie, dar și de impulsul gratuit al divertismentului ca pură manifestare a plăcerii inventive, a spontaneității și prospețimii sensibilității. E semnificativă, de pildă, parodierea reclamei comerciale în publicitatea făcută *pictopoeziei* — „invenția" lui Victor Brauner și Ilarie Voronca —, dar aceeași degajare ludică se transmite și din următorul „afiș" (anti)teatral, de pură gratuitate fantezistă, sub care ghicim totuși „schema" înscenărilor burlești ale dadaiștilor parizieni: „Le groupe *75 H. P.* organise un grand théâtre anti-théâtral avec des représentations foudres asphaltes hépatisme diatermie acide carbonique LES SPECTATEURS DOIVENT VENIR EN TOILETTES SPÉCIALES PREVUS [sic!] de gants de boxe de chaussures de pommes de terre de claxons trompettes signaux de revolvers préférables browning des perruques d'asbest". Tot așa, un alt anunț reînvie ceva din atmosfera primelor

[1] A. Marino, *L'art et l'esprit ludique*, în *Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, II, ed. cit., p. 753–754.

seri dadaiste de la Cabaret Voltaire din Zürich: „Le groupe *75 H. P.* organisera au cours du mois de décembre un grand laboratoire pictopoétique avec salle de lecture: on pourra lire avec accompagnements de cablocardostepp sur les murs des pictopoésies polynationales". Iar printre cei invitați la expoziția lui Victor Brauner de la „Maison d'art" se află, în virtutea hazardului cu efecte umoristice al dadaiștilor, „artistes athlètes, bambiñi barbiers bébés, bolnavii de ficat charcutiers lettrés, gazomètres [...] malades imaginaires ou réels fous médecins enfants vieux [...] femmes acrobates épilleptiques académiciens pompiers génies..."

Într-un stil asemănător, de curată parodie, sună și „condițiile" ce trebuie îndeplinite de cei ce doresc să colaboreze la revistă: „Pour collaborer à *75 H. P.* il faut:/savoir bien danser/ uriner sur tout/ respecter ses parents/ avoir souffert un accident d'avion/ ne pas faire de la littérature/ avoir un certificat de bonne conduite/ boire de l'acide sulfurique/ connaître la boxe se décapiter deux fois par semaine/ Le candidat devra démontrer: Qu'il a au lieu du coeur un chapeau de paille qu'il a utilisé la gouttapercha pour intestines qu'il a des manies religieuses". Ceva din ștregăreștile strâmbături în oglindă din *Manifestul despre dragostea slabă și dragostea amară*, în care Tzara găsea mereu că e „foarte simpatic" trece și în asemenea texte. Dar ele stau tot atât de bine în vecinătatea unor pagini ale lui Georges Ribemont-Dessaignes precum *Les plaisirs Dada, Manifeste à l'huile* sau *Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art*, datând din anii 1920–1921, unde gesticulația ludică abundă. În ultimul, dăm, de exemplu, peste acest pasaj, care se potrivește perfect cu ceea ce fac tinerii de la *75 H. P.*: „Câțiva inși care așteaptă ca să vadă dacă trebuie să fie bine sau rău intenționați față de noi, întreabă: — La urma urmei, ce vreți? Ce-o să faceți? —/Nimic altceva decât să ne distrăm".[1]

„Distracția" își are însă, cum spuneam, substratul subversiv. Imediat după rândurile citate, Ribemont-Dessaignes

[1] G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 28.

continua: „E deja foarte amuzant să vezi cum un suflet ales dispare datorită lui Dada". În *Manifeste à l'huile*, zâmbetul jucăuș se schimba la un moment dat în grimasă amenințătoare: „Există un moment al jocului în care te joci de-a ne-jocul, și când treaba sfârșește rău. Chiar acum".[1]

Ucenicii avangardiști de la *75 H. P.* rămân însă „veseli din fire", la ei primând plăcerea, euforia descoperirii unui spațiu aflat în afara oricărei alte convenții decât aceea propusă și acceptată de ei înșiși, a jocului: desfășurat cu umor, într-o stare de spirit mai degrabă destinsă. Retorica imprecației, vehemența rupturii din, bunăoară, *Manifestul activist*... al lui Vinea, ocolesc acest spațiu, unde rămâne loc cel mult pentru o ironie ce se întoarce, relativizantă, și către cel ce ironizează. E un mic război vesel, un „jeu de massacre" cu figuri doborâte pentru a se ridica iar, mecanic, în raza tirului distractiv.

Producția literară (mai exact „antiliterară") oferită în paginile revistei reia, de asemenea, atitudini și procedee ce caracterizaseră demersul dadaist, dar care pot fi, până la un punct, apropiate și de „cuvintele în libertate" futuriste, dacă ținem seama nu numai de „distrugerea sintaxei", ci și de universul imaginar pe care îl mobilizează. Este cazul, de exemplu, al unor texte semnate de Ilarie Voronca, în care „rețeta" dată de Tzara pentru compunera poemului dadaist pare aplicată *ad litteram*, cu observația că articolul de ziar din care se taie cuvintele amestecate și apoi scoase din sac ar fi unul privind realitatea imediată a civilizației citadine și tehnice: „Versurile" mai conservă doar un vag tipar formal, în care cuvintele intră în virtutea hazardului: „stadion erasmic debleiat meridiany intestin/ afiș, cântă în mi bemol amiral numără inevitabil & Co./ pian cauciuc împarte salariu submarin avion/ subt umbrelă oferit în gradație miracol intermediar/ ventilator face gimnastică pe un abonament cl. II-a forestier"...

O experiență similară va face Voronca și în numărul 1 al revistei constructiviste *Punct* (noiembrie 1924) ce prelungește o

[1] *Ibidem*, p. 16.

clipă ecoul postdadaist de la *75 H. P.* și în care se poate citi, între altele, acest slogan cu evidente rădăcini în nihilismul manifestelor lui Tzara: „Construire/ Construire/ Construire/ Détruire/ Détruire/ Rien/ Rien/ Rien". Textul lui Ilarie Voronca se intitulează șocant *L'oreille à carreaux* și pune din nou în practică metoda dadaistă, preluând, pe deasupra, stilul clovnesc al lui Tzara: „în oglindă jurnal subsecretar fugărit și toate clopotele joacă biliard/ asta începe să devine plictisitor/ atențiune domnilor globetrotterul e 10% virginal de ce nu mă înțelegi nu vreau nu mă înțelegi nu mănânc nu nu nu alb. Le sergent de ville: Da Domnilor acest filosof născut la începutul veacului da domnilor da domnilor da domnilor dă domn da dom da dooooo da doooo re (bemol) warum regnäst du?"

În *75 H. P.*, Voronca se exersase însă și în sensul *demitizării*, procedând la parodierea unor motive mitologice în două „strofe" a căror „ținută" metrică și simbolică e subminată urmuzian sub masca ireproșabilei corectitudini gramaticale: „Monsieur l'archange est un bon chef contable/ Euridice: să-ți prind ochii cu ace de siguranță/ te rog până aici fără aluzii matematice/ Euridice mă duc să mă culc". *Strofa II* nu este decât transcrierea în ordine inversă a celei dintâi: „Euridice mă duc să mă culc" etc. Coborârea în proza cotidiană a făpturii biblice și tratamentul nu mai puțin prozaic al cunoscutului motiv clasic, cu răsturnarea „logicii" mitului (Euridice e, acum, cea caricatural obligată să nu privească spre Orfeu), tonul de dispută domestică încheiată cu foarte banalul act din versul ultim, desolemnizează radical ritualul tradițional al poeziei, în continuarea demersului postsimbolist ilustrat, cu exemplul lui Laforgue, de *Salomeea* lui Adrian Maniu. Incongruența „versurilor" duce și mai departe „subversiunea", pentru ca reluarea lor inversă să înscrie în însăși litera textului gestul iconoclast: tendința de demolare, abolirea convențiilor lirice se realizează la propriu, prin *răsturnara* emblemei lor textuale, *strofa*. Pe de altă parte, ca în *Cronicari*-i lui Urmuz, avem de-a face cu sugestia golirii de sens a comunicării *literare*: dacă, indiferent de ordinea lecturii și de devierile suportate de „mesajul" poe-

mului, rezultatul e același, înseamnă că Literatura cu majusculă și-a trăit traiul, devenind formă goală. O mostră, deci, de *antiliteratură*: „Ne pas faire de la littérature" era, cum am văzut, o condiție a colaborării la *75 H. P.* Și de altfel, într-o „definiție" caracteristică spiritului dadaist, Mihail Cosma descalifică, la rândul său, conceptul de *literatură*, scriind — poate și cu gândul la revista franceză *Littérature*: „«Littérature» — le meilleur papier hygiénique du siècle".

Programatic antipoetice sunt și alte compuneri tipărite în *75 H. P.* Una, semnată Miguel Donville, e intitulată... *Unt cu pâine*, în chip, de altminteri, absolut gratuit, întrucât nu are nici o legătură cu ceea ce urmează; iar urmarea este un text ce-l asociază ironic pe filosoful Kant clovnului Fratellini, adăugind, pentru totala discreditare și „rasolul de vacă" și „crema de ghete": „Șireturile de ghete sunt un aliment prețios/ Kant și Fratellini/ Rasol de vacă cu cremă de ghete cavaler"... Și „poemul" continuă cu jocuri de cuvinte vizând „umilirea" marii tradiții literare („August Prost și Marcel Proust"), cu calambururi caricând solemnitatea („Tăcere — vorbește limba pantofului"), cu formule chimice și matematice, pentru a se încheia cu un aforism latin deviat: „Amor improbus omnia vincit".

În revista *Punct* (nr. 2, noiembrie 1924), secondându-l pe Ilarie Voronca, cel din *Strofe* și *L'oreille à carreaux*, publică și Ștefan Roll un text în care toate datele notate până acum, în legătură cu „antiliteratura" târziu-dadaistă de la *75 H. P.* și *Punct* se regăsesc reunite. E vorba despre cel intitulat, iarăși arbitrar, *Ficat alb*, ce debutează cu o suită de incongruențe specifice discursului haotizat al dadaiștilor: „Felinar alb plimbă la braț cu ceai dansant în prezervativ vocal ieșire în caz de incendiu și un înger consumă cauciuc în prolog cross-country-ul patriotic este la cap". Cea ce Voronca făcea cu mitul orfic e regăsibil la camaradul său sub forma unei strofe mimând romanța sentimentală, căzută în registru prozaic: „iese luna dintre nouri/ iubita mea cu ochii dulci/du-te în B. M. să te culci/ te anunț sfârșește cu diverse apropouri". În fine, însuși pro-

cesul construcției textului apare descris, ca desfășurare capricioasă a impulsurilor verbale, cu automatisme și devieri perturbatoare pentru ordinea discursivă: „vrei să rămâi indiferent 18 pagini asta nu se face paranteză paranteză paranteză vrei să fac o linie dreaptă vreau una perpendiculară vrei să fac un cub vreau un cerc (o să încerc) cumpără-mi fascicola 326 din intestin piaptănă-te recomandabil dictando total lei 171684"... Dinamitări similare ale discursului pot fi semnalate și la Mihail Cosma, tot în revista *Punct*.

Singura proză din *75 H. P.*, mica schiță *Răzbunarea lui Papufili*, datorată lui F. Brunea se înscrie în linia lui Urmuz, exploatând cu dexteritate efectele de comic absurd.

Bilanțul acestui moment de resurecție a spiritului dadaist nu este, cum se vede, foarte bogat, nici ca producție de „antiliteratură", nici ca număr de texte programatice. În mediul avangardist s-au emis desigur, în virtutea unei retorici caracteristice, și aprecieri exagerate, pretinzând, de exemplu, că *75 H. P.* „a rupt șira spinării literaturii trecânde"[1] ori, cum se exprimă Victor Brauner, că „de la *75 H. P.* datează noua directivă occidental-modernistă a *Contimporanului* și a celorlalte reviste, *Punct* și *Integral*"[2]. Dintr-o perspectivă mai relativizantă, care împarte admirația cu sentimentul inevitabilei treceri în conul de umbră al istoriei, F. Brunea consideră demersul „șaptezecihașpiștilor" în contextul dadaismului european, înfățișându-l în chiar stilul jucăuș-ironic al lui Tzara și al discipolilor săi. Definit cu umor drept „pușcă încărcată cu zgomot pur", dadaismul, promovat, cum scrie el foarte expresiv, de o „mână de haiduci în frac", n-ar fi reușit, în ciuda agitației spectaculare, de „atac indian", să provoace o autentică și profundă transformare a mentalităților. Ar fi fost „scalpate numai moaștele" din „țintirimele literare ale Europei", pe când „viii s-au regăsit vii", „reacțiunea" rămânând la fel de insensibilă față de nou: „Dadaiștii între timp consumaseră ultimul praf de scărpinat.

[1] I. Voronca, *Constatări*, în *Punct*, nr. 2, 1924.
[2] V. *interviul citat.*

Triumfaseră. Dar, la rândul lor, surpriză. Treziți după noaptea izbândei, băgaseră de seamă că dormiseră fără să știe sub zidurile Academiei."[1] Nu altfel s-ar fi petrecut lucrurile și la *75 H. P.*, căci „formula" lui Tzara s-a „verificat [...] infailibilă și la noi". Iar dacă „apariția lui *75 H. P.* a fost ca o funestă prorocire astrală, punct de derută, infuzie de terebentină pentru panica ploșnițelor literare", „spectacolul aplaudat odinioară" ar fi fost reluat „în mic" și aici, cu efecte și defecte similare, datorate deopotrivă condițiilor neprielnice unor astfel de manifestări. („Deși spectatori, am savurat bravura, inoportună într-o planetă unde arsenalul criticei naționale e un cornet de confetti") ca și lipsei de fermitate a revoltei: „Șaptezecihașpiștii trebuiau să știe că atâta vreme cât artistul va cerși icoanelor și semnelor liturgice lețcaia extazului, nu i se poate dărui din progres decât nasturii automați sau feștilele perfecționate pentru opaiț./ *75 H. P.* a murit intoxicat cu lapte".[2]

Cel ce vorbește aici o face, evident, de pe pozițiile celei mai noi adeziuni avangardiste (în acel moment, „integralismul"), de unde orice mișcare anterioară e judecată drept deficitară și, ca atare, meritând a fi depășită. În măsura în care surprinde însă caracterul mai degrabă spectacular al acțiunilor foarte tinerilor emuli ai dadaismului, autorul acestor însemnări are dreptate. Alți promotori ai avangardei românești au fost sensibili, de asemenea, îndeosebi la acest aspect, văzând în dadaism fie „o explozie bengală" (Ștefan Roll), fie o „mitralieră de confetti" (Saşa Pană).

Dacă înclinațiile ludice, bufonada, gesticulația clovnească, parodia, caricatura, și, în genere „teatralizarea poeziei"[3] carac-

---

[1] F. B[runea], *„Sept manifestes Dada"*, în *Integral*, I, 1925, nr. 1, p. 6.

[2] *Ibidem*.

[24] Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Torino, Einaudi, 1976, p. 49: „... il momento realmente progressivo dell'esperienza zurighese risiede nella teatralizzazione della poesia che risponde pienamente ad una concezione dell'arte come azione e della parola come gesto e, da ultimo, come choc e provocazione".

terizează în chip esențial întreprinderea dadaistă, reactualizarea lor chiar de scurtă durată, în cadrul avangardei românești nu e deloc surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât „actorii" noului spectacol au câștigat, în timp, și o distanță de spectatori față de celelalte înscenări, de la Zürich sau de la Paris. În plus, cum observam de la început, neputându-se manifesta la vreme (în ciuda premiselor existente, sincrone cu simptomele modernismului european și chiar devansându-le într-o oarecare măsură), dadaismul românesc capătă un caracter „recapitulativ", anamnetic, refăcând simbolic momentul acelei *tabula rasa* proclamată de predecesori, procedând la distrugeri în efigie ale discursului poetic tradițional, dând cu tifla academismelor, exersându-se, în ultimă instanță, prin joc, în vederea unor acțiuni viitoare, de anvergură.

Retrăită chiar la acest mod prin excelență spectacular, „starea de spirit" dadaistă își dovedește capacitatea de supraviețuire, și ea se va perpetua, de altfel, în toate celelalte orientări mai constructive, ale avangardei: primatul *vieții* față de *artă*, cultul spontaneității împotriva tuturor convențiilor, formulelor, tiparelor prestabilite, spiritul polemic ascuțit, secondat de o permanentă punere în chestiune a propriului statut, relativismul și deschiderea spre o dinamică absolută a spiritului și, nu în ultimul rând, umorul, ironia, atracția jocului ca expresie, în egală măsură, a libertății și „subversiunii" realităților stagnante ale lumii burgheze sunt „astfel de date definitorii. Scrisul celor de la *75 H. P.* va dovedi, în anii următori, cât de îndatorat e, în fond, acestei moșteniri.

În 1927, Benjamin Fondane se făcea ecoul unei mai generale stări de spirit, scriind că „Poezia trebuie umilită înainte de a-și relua locul în cor"[1].

Cea mai tânără promoție a avangardei românești trebuia să traverseze și ea experiența acestui purgatoriu al poeziei, înainte de a se strădui, pe temelii înnoite, s-o reabiliteze.

---

[1] Prefața în limba franceză la antologia lirică din *Integral*, III (1927), nr. 13–14, p. 3.

CONSTRUCTIVISMUL

I. PRIMELE ORIENTĂRI. *CONTIMPORANUL*, *75 H. P.*, *PUNCT.*

Dacă dadaismul n-a avut — şi nu putea să aibă — un impact cu consecinţe importante şi de durată asupra „modernistilor" români, aceste şanse au fost, în schimb, ale mişcării constructiviste: prima grupare românească de avangardă cu un program bine conturat, cea reunită în jurul revistei *Contimporanul*, condusă de Ion Vinea cu sprijinul substanţial al lui Marcel Iancu, între 1922–1932, ia naştere în sfera de iradiere a constructivismului european, îndeosebi german. Ceea ce limita ecoul „insurecţiei de la Zürich" în spaţiul românesc se dovedea, dimpotrivă, favorabil acestei orientări pozitive şi mai echilibrate a avangardei: momentul socio-cultural postbelic era, am mai spus-o, unul al deschiderilor constructive, al reevaluărilor atente ale achiziţiilor trecutului literar şi artistic într-o perspectivă înnoită încercând să anuleze decalajele printr-o sincronizare cu ritmul general-european — şi mai puţin apt de răsturnări radical-iconoclaste. Intrau în joc şi alte elemente: spre deosebire de Tristan Tzara care, o dată plecat din România, e activ doar în mediile avangardiste elveţian şi francez, lăsând acasă numai documentele primei sale vârste poetice ori colaborând, de departe, cu texte franceze, la revistele româneşti, celălalt participant direct la declanşarea dadaismului, Marcel Iancu, revenise la Bucureşti pentru a se implica decis în promovarea ideilor novatoare; nu înainte însă de a se fi convertit,

după cum știm, la constructivism, și de a fi participat, alături de militanți notorii ca Hans Richter, Viking Eggeling sau Hans Arp, la constituirea unor grupări sau la lansarea unor semnificative programe ale mișcării. În poetul Ion Vinea, artistul plastic regăsise nu numai un prieten vechi — din vremea *Simbolului* —, ci și un spirit pregătit pentru experiențele novatoare cele mai îndrăznețe. Jurnalist cu experiență și familiarizat cu fenomenul artistic modern, acesta se pronunțase încă prin anii 1913–1914 despre curentele de avangardă ruseşti (futurismul, acmeismul, adamismul[1]), despre simultaneismul francez[2], *Alcoolurile* lui Apollinaire[3] ori despre Emile Verhaeren, „poetul energiei, poetul vieții moderne", care „a descris ca și antemergătorul său în America, Walt Whitman, viața înfrigurată a orașelor, tumultul porturilor și zgomotelor mașinilor"[4]. Însă — fapt semnificativ — dadaismul, cu care cochetase o vreme, îi părea, deja în 1921, o „atitudine sfârșită": ironizând „«idioția pură» cerută de adevăratul dadaism, cel de importanță bucureșteană, adică cel ortodox", poetul se întreba „dacă «idioția pură» poate fi atât de variată ca să nu degenereze în sistem strâmb, ceea ce ar însemna decadența școlii celei noi" și motiva blazarea și inerția publicului cu faptul că „(i) s-a urât de când cu exchibiția"[5]. Vinea se putea întâlni astfel cu Marcel Iancu, disidentul mișcării de la Zürich, excedat el însuși de „gluma" și „scandalul" dadaiste, pentru a orienta într-o direcție mai adecvată momentului tendințele novatoare în curs de coagulare.

---

[1] V. *Literatura rusă. Poeți. Futurism. Acmeism. Adamism. Curente noi*, în *Facla*, IV, nr. 40, 13 nov. 1913.

[2] V. *O școală nouă: simultaneismul*, în *Facla*, V, nr. 142, 1 martie 1914.

[3] V. *„Alcools" de Guillaume Apollinaire*, în *Facla*, V, nr. 29, 16 febr. 1914.

[4] V. *„Les blés mouvants" de Emile Verhaeren*, în *Facla*, V, nr. 133, 20 febr. 1914.

[5] *Atitudine sfârșită*, în *Adevărul*, XXXIV, nr. 11, 4333, 3 aug. 1921.

Până la publicarea *Manifestului activist către tinerime* din mai 1924 şi, în bună măsură, chiar după aceea, *Contimporanul* se înfăţişează, de altfel, eclectic: articolele politice, de orientare larg democratică au o pondere destul de însemnată în primele numere („bunica sa de la finele veacului trecut", adică revista lui C. Dobrogeanu-Gherea, nu e uitată de articolul-program semnat de dr. N. Lupu), iar în spaţiul, majoritar, dedicat problemelor cultural-literare, se întâlnesc, alături de semnăturile lui Ion Vinea, Marcel Iancu, I. G. Costin, B. Fundoianu, Ion Călugăru, F. Aderca, şi cele ale lui Ion Barbu (prezent aproape număr de număr cu poemele ce vor alcătui *Joc secund*), Tudor Arghezi, A. Philippide, Perpessicius, Ion Pillat, ori, dintre cei mai tineri, Ilarie Voronca sau Gheorghe Dinu (St. Roll). Un evantai, aşadar, destul de larg de nume, cărora li s-ar putea adăuga încă multe altele, vădind diversitatea preocupărilor şi stilurilor, echilibrată de interesul predominant pentru modernitatea limbajului. Ion Vinea însuşi se arăta suficient de receptiv pentru a-l aprecia, bunăoară, superlativ pe Adrian Maniu, modernistul care „a fugit de clişeu până la sacrificarea claritătii, a prigonit formele până la preferirea cioburilor, a vânat ineditul la tărâmul interzis de guarzii ordinii literare"[1], dar şi pe tradiţionalistul Ion Pillat: „Pillat întrăineceşte solul nostru istoric. Ne arată câteva cimitire, câteva genii, câteva devotamente: ţara"[2]. Un „pluralism" similar caracterizează de altfel şi interesul pentru manifestările artei şi literaturii de avangardă europene, ilustrând o arie foarte întinsă, de la cubism, expresionism şi futurism, la dadaism, constructivism şi, mai apoi, suprarealism. Când, în numărul 37–38 al revistei, din aprilie 1923, se anunţă că: „Vom deschide în ţară cale unui curent salubru şi înviorător", numitul „curent" se conturează tot ca expresie a unei maxime comprehensiuni faţă de multiplele înfăţişări ale „mişcării noi": „Avem satisfacţia de a anunţa cetitorilor noştri că ne-am asigurat colaborarea efectivă şi inedită a scriitorilor

[1] I. Vinea, *Arta lui Adrian Maniu*, în *Contimporanul*, II, 1923, nr. 28.
[2] Idem, *Cărţi româneşti*, în *Contimporanul*, II (1923), nr. 42, p. 4.

și artiștilor conducători ai mișcării noi din întreaga Europă. Vom primi cronici, articole critice și literare, desene, clișee, gravuri inedite din Franța, Italia, Germania, Olanda, Danemarca, apoi de la grupul scriitorilor unguri refugiați la Viena, strânși în jurul revistei *Ma*, și de la artiștii ruși refugiați la Berlin. [...] Vom îngriji ca în toate revistele acestor prieteni să apară traduceri din literatura română și reproduceri după artiștii noștri".[1] Sunt promisiuni ținute, căci în chiar acest număr se publică articolul *Constructivismul (pictura neocubistă)* de Hans Richter, urmat în curând de *Cubism și empirism* de Leonce Rosenberg (nr. 39–40), *Pictorul Juan Gris* de Paul Dermée (nr. 42), *Agonie* („Scrisoare din Germania") de Richard Huelsenbeck, manifestul lui F.T. Marinetti, *Sensibilitatea futuristă* (nr. 44) etc. Nu cu mult înainte, adică în numărul 34, din 10 martie 1923 (în care se publica articolul-manifest al neoplasticianului olandez Theo Van Doesburg, *Contra artiștilor imit. tori*) „contimporanii" fuseseră avertizați că revista „face mari sforțări ca să atragă atenția militanților celebri ai artei și literaturii contimporane din Occident asupra Bucureștiului. Corespondența asiduă, schimbul de ziare, de idei, de informații, relațiile și autoritatea pe care unii dintre noi le au în centrele unde arta modernă e în plină ascensiune au determinat într-o mare măsură curiozitatea amicilor noștri din străinătate. Mulți dintre ei sunt chiar convinși — ne scriu — că în scurt timp elita intelectuală a metropolei noastre nu numai se va pune la curent cu caracterul secolului în care trăim, viteză-mișcare-forță, ci va intra în rândurile creatorilor și va îndruma societățile mai înapoiate din Balcani". Marinetti, Prampolini, Hans Richter, Herwarth Walden și Theo Van Doesburg erau printre cei ce-și anunțaseră colaborarea, adică, în speță, futuriști și constructiviști. Cât despre publicațiile menționate sau recenzate de *Contimporanul*, acestea acoperă, de asemenea, un spectru foarte larg, de la expresionistele *Fruhlicht* și *Sturm*, la

[1] V. (Ion Vinea), *Pentru cetitori și scriitori*, în *Contimporanul*, II, nr. 37–38, 7 apr. 1923.

futurista *Noi*, dadaista *391* ori la *De Stijl* — organul neoplasticismului olandez — și revistele *G.*, *Merz*, conduse de Hans Richter și, respectiv, Kurt Schwitters, constructiviști ce traversaseră și experiența dadaistă; *Littérature*, *Esprit nouveau*, *Feuilles libres* completau, dinspre partea franceză, suita periodicelor mereu prezente în atenția grupării românești, alături de alte titluri — poloneze, maghiare, sârbești, cehoslovace, rusești, belgiene etc.

Primul articol consacrat de *Contimporanul* artei moderne — *Note de pictură* — apărut în numărul 4 al revistei (24 iunie 1922) fără semnătură, dar datorat probabil lui Marcel Iancu, se referă în chip semnificativ la *abstracționism*, celălalt nume al *constructivismului*, considerat în raport cu cubismul, dar și cu romantismul, impresionismul și expresionismul, într-o tradiție modernă militând „pentru o cât mai liberă interpretare a alcătuirii lumii". Câteva dintre trăsăturile abstracționismului evidențiate aici le vom regăsi pe parcurs în diverse variante, sub pana ideologilor grupării: „Abstractismul, în sfârșit, nesocotește modelul, aspectele naturii, vechile pretexte de pictură. Nu mai e nici interpretarea lumii din afară, nici nu caută un punct de sprijin în ea. E lăuntric și personal. Pornește de la linie și culoare ca de la valori absolute, întocmai cum muzica pornește de la sunet [...]. Pictura, astfel liberată, devine o construcție abstractă, ca o simfonie *neprogramatică*".

De atunci înainte atenția acordată orientărilor artistice constructiviste va merge crescând. Dintre reperele teoretice care preced *Manifestul activist* sunt de notat, de pildă, ideile lui Theo Van Doesburg, neobositul propagandist al grupării olandeze *De Stijl*, întemeiată în 1917, pe care o ilustra alături de pictorul Piet Mondrian. Menționatul său articol *Contra artiștilor imitatori* oferea un mic compendiu al programului constructivist, din care nu lipseau atitudinea antinaturalistă și antimimetică: subordonarea artei față de natură, până în secolul al XIX-lea e considerată ca ținând de „vârsta infantilă a artei"; i-ar fi urmat o epocă de tranziție, de căutare a unei „forme interioare", modelată de spirit, dar conservând ca termen mediator

lumea obiectelor naturale, pentru ca în veacul nostru artistul să vizeze crearea unei „armonii în felul artei", fără „cârja" naturii, „prin mijloacele proprii de expresie". După Van Doesburg, artistul nou „creează *imediat* prin raporturile echilibrate a[le] contrasturilor către o unitate plastică, iar *„opera de artă devine obiect independent real"*, „revelație a unității natură-spirit", „expresia colectivă, prin organizare și disciplină, a mijloacelor plastice, spre o unitate reală".

La rândul său, fostul tovarăș de idei dadaist, apoi constructivist, al lui Marcel Iancu, de la Zürich, Basel și Düsseldorf, Hans Richter, prezintă *Constructivismul* în strânsă solidaritate cu disciplina metodologică și obiectivitatea *științei*. Vor fi respinse, ca atare, „nuanțele personale", „atitudinea senzitivă" care „ucide orice posibilitate de construcții, dorește misterul, neclarul, și conduce iarăși spre forme noi de romantism", pentru a conchide că: „Voința pentru ordinea spirituală este baza noii creațiuni"[1]. Într-un stil mai alert și mai colorat se exprimă, în același număr și Ion Vinea, scriind, la *Poșta redacției*, că: „Un desen, o gravură, un tablou, nu trebuie neapărat să reprezinte mutre, nuduri, baletiste, măgari, peisaje, sfinți și naturi moarte. Cine le vrea și le caută cu orice preț arată pur și simplu că n-are gust și pricepere. Arta nouă nu le interzice, nici nu-și ia dreptul să le interzică. Ci le ignoră pur și simplu. [...] Pictorul uzează de linie și culoare pentru creațiuni în care pune armonie, meșteșug, invenție, construcție, echilibru, indiferent de subiect. De aceea au și fost posibile în Italia zece mii de Madone. De aceea e posibilă azi pictura abstractă, în care artistul își arogă dreptul naturii de a crea forme noi, fără asentimentul nimănui". Revenind asupra chestiunii, tot Ion Vinea va defini tendințele artei noi sub dominantă constructivistă: „Revoluția artistică de azi rupe legăturile cu natura organizată, păstrând doar datele ei eterne: culoarea și forma în alfabetul ei geometric. Artistul reconstruiește *«selon le cube et le cylindre»*,

[1] V. H. Richter, *Constructivismul*, în *Contimporanul*, II, nr. 37–38, 7 aprilie 1923.

o lume infinit mai vie și mai expresivă decât a palizilor naturaliști cu stilizările lor timide". Cât despre peisajul literar, poetul constată deocamdată climatul de căutări și experiențe care încearcă să atingă nivelul spectaculos al realizărior plasticii noi: „Desigur, literatura și poezia nouă n-au căpătat soluția definitivă, n-au găsit stilul epocal la care a ajuns plastica și arhitectura modernă. Suntem încă, la noi și aiurea, în faza de cercetare și de creație grăbită, în care natura poeților vremii zămislește copiii săi monstruoși. [...] Dar un cercetător care nu-și găsește expresia e mult mai interesant și mai de folos decât un definitiv utilizator al formelor știute, candidat la Academie, la douăzeci de ani".[1]

Să notăm, în fine, apariția, în numărul din *Contimporanul* imediat precedent celui care va publica *Manifestul activist...*, a unor *Însemnări de artă* datorate lui Marcel Iancu: e un punctaj instructiv pentru modul în care artistul român interpretează câteva dintre exigențele noului spirit creator pe care se va întemeia și programul *Contimporanului*. Pornind de la ideea că „frumosul în artă e o prejudecată", deci că nu există, practic o convenție a frumosului, eternă și imuabilă. M. Iancu face distincție între invenția-abilitate și fantezia-creație, între artist, artizan și artificiu — „trei sensuri deosebite în aparențe de asemănare", apreciază, pentru autenticitatea și nonconvenționalismul lor, „arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive", manifestă rezerve serioase față de „didacticismul" romanticilor din secolul trecut și față de „clasicism", respinge „abilitatea" și „virtuozitatea" pură, punându-le în cumpănă cu „fantezia" și „sensibilitatea". Exigența autenticității și prospețimii originare a artei, capabilă să realizeze o nouă *intensitate*, e subliniată încă o dată prin elogierea „artelor populare" drept „cele mai puternice exemple de standard ale sensibilității. Poporul creează mereu din început pe tabula rasa".

[1] V. H. Richter, *Constructivismul*, în *Contimporanul*, II, nr. 37–38, 7 aprilie 1923.

În momentul când se tipărește *Manifestul activist către tinerime*, obiectivele majore pe care urma să le vizeze gruparea de la *Contimporanul* se conturează, așadar, deja, în linii destul de limpezi. Textul din numărul 46 al revistei (24 mai 1924) le conferă doar expresia retorică necesară, caracteristică oricărui manifest.

Primele propoziții ale *Manifestului...* lui Ion Vinea sunt violent negative, marcând, cum se cuvenea, nivelul *rupturii* avangardiste față de tradiție, atacată în toate dimensiunile ei: „Jos Arta/ Căci s-a prostituat!/ Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;/ Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;/Literatura, un clistir răsuflat;/ Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;/ Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;/ Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;/ Sculptura, știința pipăirilor dorsale;/ Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;/ Politica, îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor;/ ...Luna, o fereastră de bordel la care bat întreținuții banalului și poposesc flămânzii din furgoanele artei".

Se vede ușor că setul de respingeri privește atitudinile conservatoare în artă și literatură, stagnarea în convenție și „rețetă", tentațiile naturaliste alimentate de spiritul mercantil-negustoresc al publicului burghez, sentimentalismul desuet și romantismul demonetizat de clișee și stereotipii, falsele elanuri metafizice, prostul gust ce preferă simplității supraîncărcarea decorativă etc. Adică, alături de mai generalul, în avangardă, refuz al *convenției* și *formulei*, un număr de definiții negative angajând în chip direct programul constructivist. Acesta iese și mai mult în evidență o dată cu înscrierea celei dintâi propoziții pozitive, ce atrage după sine o altă serie de atacuri la adresa mai multor formule vechi de artă, dar și unele necesare clarificări: „VREM/ minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse". Ceea ce abstracționiștii cereau artelor plastice se dorește adaptat la arta cuvântului, situată în perspectiva inovației radicale și într-o nu mai puțin tranșantă opoziție cu „natura": noul univers creat

prin verb e văzut ca lume autonomă, independentă de orice exterioritate, trăind în sine şi pentru sine; depăşirea „vârstei infantile şi imitative a artei" rămâne valabilă şi pentru spaţiul literar. Cât despre „expresia plastică strictă şi rapidă a aparatelor Morse", ea se face ecoul pasiunii pentru viteză şi maşinism, moştenite din programele futurismului, accentuând, în plus, asupra disciplinei specific constructiviste a compoziţiei. Nu surprinde, în context, aşezarea în consecinţa acestor exigenţe, a condamnării „romanului-epopee şi a romanului psihologic", a „anecdotei" şi „nuvelei sentimentale" (cele dintâi fuseseră execrate şi de futuriştii italieni), iar trecerea realismului exotismului şi romanescului pe seama „reporterilor iscuşiţi" (cu motivarea că „un bun reportaj cotidian înlocuieşte azi orice lung roman de aventuri sau de analiză") aminteşte, iarăşi, de cultul lui Marinetti pentru notaţia reportericească a evenimentului imediat, cu o rapiditate care să echivaleze dinamica trăirii lui. Observaţii similare s-ar putea face şi despre proiectul unui „teatru de pură emotivitate, teatrul ca existenţă nouă, dezbărată de clişeele şterse ale vieţii burgheze" — exigenţă ce ar contrazice viziunea strict constructivistă, ostilă „emoţiei", după cum în vehementul final al *Manifestului activist...* e identificabilă o altă formulă retorică a revoltei futuriste: „Să ne ucidem morţii!"

Revenind la problema artelor plastice, manifestul le vrea, încă o dată, „libere de sentimentalism, de literatură şi anecdotă, expresie a formelor şi a culorilor pure în raport cu ele însele", adăugând că: „Un aparat fotografic perfecţionat înlocuieşte pictura de până acum şi sensibilitatea artiştilor naturalişti". Cerând, pe de altă parte, „stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci", programul *Contimporanului* se înscrie ferm pe linia aspiraţiilor „integraliste" şi „sintetice" ale unor grupări constructiviste europene precum *De Stijl* sau şcoala de arhitectură „Bauhaus" a lui Walter Gropius. Dinspre aceasta din urmă vine şi ideea apropierii de „economia formelor primitive" şi de „artele populare": „toate artele populare, olăria şi ţesăturile româneşti etc." Afirmând că „România se construieşte azi" şi că „pătrundem

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

în marea fază activistă industrială", manifestul pune în legătură „spiritul, ritmul şi stilul" artei noi cu „oraşele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face", reactualizând astfel una dintre marile obsesii avangardiste, care este aceea a deplinei corespondenţe cu „pulsul epocii" şi „ritmul vremii", identificat în dinamica civilizaţiei citadine şi maşiniste.

Manifestul activist către tinerime este însă doar una dintre cristalizările doctrinare ale constructivismului românesc. Atât în paginile revistei conduse de Ion Vinea, cât şi în *75 H. P.* şi *Punct* (15 noiembrie 1924–1 martie 1925), iar apoi la *Integral* (1925–1928), unde se va definitiva formula de „sinteză modernă" a primei mari etape a avangardei româneşti, seria articolelor programatice va continua. Ion Vinea, Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Mihail Cosma, M. H. Maxy sunt numele cele mai frecvent întâlnite sub astfel de texte, într-un moment când mişcarea ce prinsese contur la *Contimporanul* începea să-şi amplifice ecoul în ambianţa modernistă; căci şi *75 H. P.* şi *Punct* ori *Integral* apar pe terenul pregătit de ea şi pot fi considerate în mare măsură nişte „filiale" ale sale.

Afirmarea decisă a programului constructivist prin *Manifestul activist* e, în orice caz, punctul de plecare al unei acţiuni mai sistematice şi mai atent organizate de difuzare a ideilor noi. Revista lui Vinea şi Iancu publică, în lunile următoare, mai multe numere speciale, începând cu cel consacrat *Primei expoziţii internaţionale a „Contimporanului"* ce are loc în decembrie 1924, cu o participare europeană de prestigiu (alături de românii C. Brâncuşi, M. Iancu, Milița Petraşcu, M. H. Maxy, participă Paul Klee, K. Schwitters, Hans Richter, K. Teige, L. Kassak etc.). Îi urmează altele, dedicate personalităţii lui Constantin Brâncuşi (nr. 52, ianuarie 1925), „arhitecturii moderne" (nr. 53–54, februarie 1925), teatrului şi cinematografului (nr. 55–56, martie 1925), „interiorului nou" (nr. 57–58, aprilie 1925). Interesul pentru mişcările de avangardă europene rămâne foarte viu — şi dacă accentul principal cade în mod firesc asupra orientărilor constructivist-abstracţioniste (continuă să se publice texte de Hans Richter, Theo Van Does-

burg, Kurt Schwitters, Le Corbusier, Georges Linze etc.), nu lipsesc nici mărturiile futuriste (prin Prampolini, L. Russolo şi îndeosebi Marinetti, care va fi primit, în mai 1930, chiar de gruparea *Contimporanul*, cu ocazia unui turneu de conferinţe în România, şi va publica în revistă proza de inspiraţie românească *Incendiul sondei de la Moreni* — v. nr. 96–97–98, ianuarie 1931) ori referinţele la suprarealismul nou apărut: o scurtă prezentare a *Primului Manifest* al lui Breton (în nr. 50–51 din noiembrie–decembrie 1924), *Déclaration du 27 janvier 1925* (nr. 57–58, aprilie 1925), *Lettre ouverte à M. Paul Claudel...* (nr. 64, iulie 1925, mici interviuri luate de Marcel Iancu lui A. Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault, B. Péret (în numărul 66, 1 mai 1926), poeme de Breton, Soupault, Eluard etc.

Pe acest orizont deschis, de largă comprehensiune pentru iniţiativele avangardiste de pretutindeni şi de cele mai diverse nuanţe, capătă astfel relief ideologia artistică constructivistă. Prin Marcel Iancu, cu al său trecut de militant constructivist, deja însemnat la această dată, gruparea de la *Contimporanul* se exprimă la adăpost de orice învinuire de „imitaţie" a unor idei din afară: el difuzează acum un program bine articulat, la coagularea căruia luase parte în chip direct, de pe o poziţie de egalitate cu alţi promotori notorii pe plan european. Din perspectiva literatului versat în materie de artă modernă, Ion Vinea îl acompaniază în continuare cu succes, aducând, dincolo de scurtele momente explozive, nota sa specifică de sceptică reţinere şi entuziasm supravegheat. În ce-i priveşte pe cei mai pasionaţi dintre discipoli, foarte tânărul, atunci, Ilarie Voronca se va dovedi a fi spiritul cel mai sensibil şi permeabil faţă de exigenţele şi proiectele noii tendinţe.

Schiţate la modul spectacular în *Manifestul activist...*, acestea reapar, dezvoltate, nuanţate, reformulate, în numeroase articole, eseuri, confesiuni, tipărite în revistele amintite. În felul acesta, se consolidează treptat reperele teoretice de bază prin care constructivismul românesc participă la configurarea „stării de spirit" ce caracterizează orice mişcare de avangardă, dar îl şi individualizează în context.

Opoziția față de arta și literatura tradițională face parte dintre acestea. Retorica avangardistă cere, cum s-a putut vedea și în *Manifestul activist către tinerime*, o exprimare tranșantă, categorică a ei, fără nuanțe într-o primă instanță. Aspecte negative, exact identificate în aria tradiției, apar extrapolate, dilatate, generalizate, pentru binele cauzei. Încă înainte de *Manifestul activist*, Ion Vinea scria, sub titlul *Premergătorii*, un articol unde considera că: „literatura noastră prezintă același aspect trădător, de sforțare imitativă, de pastiș stăruitor după intelectualismul apusean. Optzeci de ani de încercări și dibuiri românești n-au izbutit să dea omenirii contribuția de cugetare a geniului nostru ce caută încă, în resursele memoriei verbale, materialul în care să se exprime". De unde și încheierea logică vizând necesitatea urgentă a unei schimbări de perspectivă: „E un nivel la care trebuie să ne ridicăm colectiv, și care de-abia constituie un punct de plecare pentru îndrăzneții porniți să exploreze și să ne aducă, din haos, literatura românească"[1]. Un text programatic semnat în revista *Punct* de directorul ei, Scarlat Callimachi, nu crede altfel[2] și, tot acolo, Ilarie Voronca face ecou lui Vinea, notând că: „Cincizeci de ani de sforțări literare n-au zgâriat cu nici un diamant sticla vremii. [...] Singur temperamentul de arc deplin al D-lui Ion Vinea n-a căzut răpus de mediocritatea națională. [...] D-l Ion Vinea, alături de cei 5–6: Arghezi, Minulescu, Adrian Maniu (din *Paharul cu otravă*), Bacovia, Urmuz sunt singurii pe care efortul semicentenar pomenit mai sus i-a creat literaturii europene".[3]

Astfel de propoziții negative sunt numeroase, și ele sunt concurate doar de cealaltă mare obsesie avangardistă, a unei înnoiri care să pună în rezonanță fenomenul creator cu pulsul epocii. „Anahronismele" la care se referea polemic *Manifestul activist* rămân calul de bătaie al tuturor luărilor de poziție din acest moment, opunându-li-se *sincronizarea*. „Niciodată, în

[1] I. Vinea, *Premergătorii*, în *Contimporanul*, II, nr. 44, 7 iulie 1923.
[2] V. S. Callimachi, *Revista „Punct"*, în *Punct*, nr. 4, 13 dec. 1924, p. 1.
[3] I. Voronca, *Constatări*, în *Punct*, nr. 2, 1924, p. 2.

istoria țării, nu s-a mers astfel în pas cu vremea" — observa cu satisfacție Ion Vinea în niște *Promisiuni*[1], după ce, sub forma unui dialog ironic între un Hamlet reprezentând spiritul novator și un Polonius mărginit, șocat de înfățișările artei moderne, relua dezbaterea asupra metamorfozelor propuse și produse în acest spațiu de demersul constructivist. *Promisiuni* este, ca atâtea alte texte impregnate de programul mișcării, expresia unei clare adeziuni la ceea ce poetul numește, descriind un tablou modern, un „ideal de sobre cumpăniri de forme pure" cu „indicația: *construcție*" — și, implicit, a respingerii naturalismului și a unei arte *mimetice*. O referire la arta musulmană „împinsă la abstractizare" îi servește drept argument pentru întreprinderea constructivistă actuală: „Alături de natura *dată* ar fi creat *natura nouă*, vis lucid, elan constructiv al minții omului care descompune și realcătuiește după legi înnăscute, natura". Iar ceva mai departe: „Natura în asemenea discuții nu e decât o personificare, Polonius. În fond, tu știi, nu există natură, nici realitate. Totul e în noi. Din acest punct de vedere, drepturile creatoare ale artistului par și mai nelimitate".[2] E punctul de vedere susținut de toți constructiviștii, de la abstracționiștii „lirici" precum Vasili Kandinsky, până la austerul, metafizicul Piet Mondrian. Iar Paul Klee, distingând între o *natura naturata* și o *natura naturans*, caracteristică, aceasta din urmă, realității artistice moderne, nu gândea altfel.

În asemenea considerații se află de fapt miezul concepției constructiviste profesate și de cei de la *Contimporanul, 75 H. P., Punct* sau *Integral*. Scrisul lui Marcel Iancu, artistul cel mai autorizat, la acea dată, dintre români, să o vehiculeze, insistă asupra unei atari desprinderi de universul obiectual dat, către o lume pe de-a-ntregul *construită* conform ordinii impuse de spiritul creator. O face, bunăoară, într-un text bilingv, franco-german — *T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle* — datat ianuarie 1918 (ce va fi fost modelul

[1] V. *Contimporanul*, nr. 50–51, nov.–dec., 1924.
[2] *Art. cit.*, în *ibidem*.

celuilalt dialog, al lui Ion Vinea, dintre Hamlet şi Polonius), în care „apostolul" propovăduieşte idei fundamentale ale doctrinei constructiviste, susţinând că: „numai o dată cu abstractizarea arta s-a eliberat de sclavia sentimentală", că arta trebuie apropiată de meşteşug şi că „cea mai mare bucurie a artei va crea anonimatul, punctul de plecare pentru o tradiţie nouă". La întrebarea „burghezului" îngrijorat de ceea ce se va întâmpla cu „die reine, hohe... Kunst", i se dă replica tăioasă: „Ç'en est fait de cela. L'abstraction tuera cette vermine".[1] Dar mai ales în paginile *Contimporanului*, Marcel Iancu va continua să pună principalele probleme ale viziunii constructiviste. Prezentând, de pildă, *cubismul*, el scoate în evidenţă tocmai trăsăturile ce-l definesc ca artă a ordinii unor elemente strict plastice, independente de datele naturale: „Linia, volumul, culoarea sunt elemente plastice şi nu se găsesc decât sub înfăţişare dezorganizată în natură. [...] A culege şi organiza elementele plastice constituie problema artelor plastice. [...] Pornind de la viziune, arta creează *realităţi plastice* neatârnate de iluzionare (viziunea naturală)."[2] Din numeroasele sale intervenţii, s-o mai notăm pe cea despre *Constructivism şi arhitectură*, unde găsim încă o formulare concentrată a demersului creator constructivist: „A ritma, a compune în abstract, creând raporturi de linii, suprafeţe, volume prin cifre geometrice şi culoare, apoi a le transpune într-o realitate nouă plăsmuind materialul viu după legile sensibilităţii organice, iată ce duce artele plastice pe calea unei strânse şi fecunde contopiri cu arhitectura renăscută"[3]. (Cu toate acestea, M. Iancu admiră la Brâncuşi „o dragoste neţărmuirită pentru mrejele şi legile naturei", nu fără a remarca, desigur, în sens constructivist, că „lecţia" acestuia constă în „a prelungi munca naturii, a lucra în sensul ei, urmând indicaţiile materialului"[4]; iar cu altă ocazie,

[1] *Punct*, nr. 11, 31 ianuarie 1925.

[2] M. Iancu, *Cubism*, în *Contimporanul*, V, nr. 71, dec. 1926.

[3] M. Iancu, *Constructivism şi arhitectură*, în *Contimporanul*, IV, nr. 53–54, febr. 1925.

[4] M. Iancu, *Brâncuşi*, în *Contimporanul*, IV, nr. 52, ian. 1925.

vorbește, tot în legătură cu marele sculptor, despre „o profundă înțelepciune pentru simplificare a formei, o vastă sensibilitate pentru plasticitatea materiei…“[1].

Nu mai puțin angajat în asimilarea, susținerea și propagarea ideilor constructivismului este, la revistele *75 H. P.* și *Punct*, foarte tânărul Ilarie Voronca. Prezent doar sporadic, și exclusiv cu versuri, în *Contimporanul*, el este, în schimb, deosebit de activ în celelalte două periodice-satelit, în care, de altfel, mentorii „contimporani“ pot fi citiți alături de discipoli. Nu vom fi surprinși de aceea să constatăm existența în scrisul lui Voronca — cu un accent pasional în plus, al entuziasmului de neofit — a mai tuturor temelor lansate de publicația condusă de Ion Vinea. Intervențiile sale stau sub semnul urgentei necesități de *sincronizare*, de racordare a sensibilității creatorului la dinamica momentului, întâmpinată sărbătorește. Pentru autorul *Aviogramei* din *75 H. P.* „vibrează diapazon secolul“, „pe frânghii cheamă împărăția afișelor luminoase“, „începe concertul secolului“ — se desfășoară, adică, feeric, spectacolul „fazei activiste industriale“ a *Manifestului activist*, amintind, desigur și de peisajul futurist, dar caracteristic deopotrivă ambianței constructiviste. Ca, de altfel, și negarea *imitației* în profitul *creației* („Artistul nu imită artistul creează“), a *sentimentalismului*, alături de *logică* și *gramatică* („Gramatica logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe“) ori exaltarea spiritului inventiv („Inventează inventează“ — se cere în *Aviograma*; iar într-un articol consacrat, tot în *75 H. P.*, lui Victor Brauner: „Artistul însă e înainte de toate inventator. […] Artistul e neîncetat plăsmuitorul unor noi înlănțuiri de sunet, cuvânt, culoare“). E vorba, desigur, de o creație în perspectivă abstracționistă: la Victor Brauner, poetul apreciază, „din toate etapele de evoluție“, îndeosebi pe „cea din urmă, superior și abstract ordonată — constructivism“. Generalizând, el consideră că

[1] Idem, *Brâncuși, sculptorul tainelor*, în *Contimporanul*, nr. 83, august 1929.

„marii inovatori" sunt preocupați de „abstracția, construcția personală, nouă în gândire și formă".

Cum trebuie să se înfățișeze această artă nouă ne-o spune Voronca în câteva articole din *Punct*, unde și justifică inovația în virtutea unei „legi a determinantelor istorice"[1], numind printre factorii modelatori ai viziunii artistice și „experiențele științifice"[2], în consens cu teoreticienii constructiviști, de la M. Iancu și K. Schwitters, la Hans Richter (sub semnătura acestuia din urmă apăreau, paralel, în *Contimporanul* — nr. 53–54, februarie 1925 — niște *principii* ce accentuează asupra „disciplinei" și a „metodelor obiective" create de știință și răsfrânte în artă, de natură să elimine „improvizația subiectiv limitată"). Definiția dată de el artei constructiviste reunește datele vehiculate în programele cunoscute, în formulări ce atestă o bună asimilare a lor, marcate, pe deasupra, de patosul militantului. „Constructivismul — citim în *Arhitectura*[3] — e pentru plastică ceea ce e a patra dimensiune pentru geometria modernă. Expresionismul — de esență romantică — era: obiectul privit ca *expresie subiectivă*. *Cubismul*: obiectul privit științific în el însuși, fruct al unei observațiuni impersonale, rece. *Futurismul*: obiectul privit într-o succesiune de mișcări. *Constructivismul* (a patra dimensiune) înseamnă o *armonie abstractă cu legi fixe, o creație pură, în care obiectul e cu raporturi de linie și culoare echilibrate*. [...] Desigur, în sensul acesta, constructivismul devine, prin el însuși, *stilul epocii, expresia secolului*". În sfera de idei promovate de gruparea *De Stijl* sau de *Bauhaus*-ul lui W. Gropius, dar și de Marcel Iancu și de Ion Vinea (vezi *Manifestul activist*...), se afirmă și prin Ilarie Voronca spiritul de *sinteză* ca atribut al creației noi și exigență a modernității: „În manifestările actuale de artă vom găsi, așadar, o trăsătură comună tuturor manifestărilor de azi./Și aceasta e *sinteza*./Poezia, plastica, drama, muzica, și mai ales arhi-

[1] V. I. Voronca, *Marcel Iancu*, în *Punct*, I, nr. 5, 20 decembrie, 1924.
[2] Idem, *Glasuri*, în *Punct*, II, nr. 8, 9 ianuarie 1925.
[3] *Punct*, nr. 9, 17 ianuarie, 1925.

tectura, toate converg într-un acord abstract, pe același drum arcuit ca o coardă, *sinteza*. [...] Astăzi, realizările de *artă sintetică*, poezie, construcție vestesc tumultuos, viril, SECOLUL SINTEZĂ."[1] O ilustrare imediată a acestui „sintetism" încercase să ofere poetul împreună cu pictorul Victor Brauner, în colajul plastico-literar creat la *75 H. P.* sub numele de *pictopoezie* și lansat în această formă jucăușă, prin care i se evidenția individualitatea: „Pictopoezia nu e pictură./ Pictopoezia nu e poezie./ Pictopoezia e pictopoezie"... Se poate vedea astfel, încă o dată, în ce măsură a fost pregătită, încă la *Contimporanul*, *75 H. P.* și *Punct*, formula „sintezei moderne" susținută programatic de „integralismul" din anii imediat următori.

*

Cum se răsfrânge, și cu ce consecințe, această viziune de ansamblu a fenomenului novator, asupra teoriei și practicii poetice de la cele trei publicații? Cercetarea unei atari problematici la nivel european pune în lumină dificultatea, dacă nu chiar imposibilitatea echivalării unor elemente și tehnici specifice artelor plastice „abstracționiste", cu date ale artei cuvântului. E ceea ce crede, de pildă, cu bune argumente, Stephen Bann vorbind despre „imposibilitatea fundamentală de a aplica estetica «constructivă» limbajului, cel puțin în stadiul în care se ajunsese atunci", adică prin 1923, când Theo Van Doesburg își publica în revista *Mécano* manifestul *Spre o poezie constructivă*[2].

În *concluzia* la capitolul dedicat difuzării ideilor constructiviste în spațiul european, din aceeași sinteză se poate găsi, de altfel, o constatare similară: „Este imposibil de susținut, totuși, că constructivismul a exercitat o influență profundă în literatură"[3].

---

[1] *Glasuri*, loc. cit.

[2] V. St. Bann, *Constructivisme*, în vol. *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, II, Budapest, Akademiai Kiado, 1984, p. 1011.

[3] *Op. cit.*, vol. I, p. 558.

Dacă ne întoarcem, bunăoară, spre *Al doilea manifest al revistei „De Stijl"*, din 1920 (care a influențat, fără îndoială, și *Manifestul activist către tinerime* prin câteva propoziții de bază, respingând „clișeele naturaliste", „poezia astmatică și sentimentală", „analiza psihologică și retorica covârșitoare"), observăm că problema *poeziei* e pusă în legătură cu „noua concepție de viață [...] întemeiată pe profunzime și intensitate", dar într-un sens care angajează mai degrabă aspectul *material* al cuvântului. „Dacă în vechea poezie — scriu Theo Van Doesburg, Piet Mondrian și Antony Kok — înțelesul intrinsec al cuvântului e distrus de dominația sentimentelor relative și subiective, noi vrem să dăm cuvântului un nou înțeles și o nouă putere de expresie, folosind toate mijloacele ce ne stau la dispoziție: sintaxă, prozodie, tipografie, aritmetică, ortografie. Dualitatea dintre proză și poezie, dintre conținut și formă nu pot să continue a mai exista. Deci, pentru scriitorul modern, forma va avea o semnificație direct spirituală, el nu va descrie nici un eveniment, *nu va descrie deloc, ci va scrie*" (s.n.)[1]. Derivația acestei viziuni din artele plastice constructiviste e evidentă. Un fel de poezie concretă se conturează în asemenea idei, și de altfel, încercând să le pună în practică, însuși Van Doesburg compune, în 1921, acele *Letterklankbeelden* (Literesunete-imagini), anticipând lettrismul, dar conservând, pe de altă parte, și ceva din experiențele poemelor pe mai multe voci ale dadaiștilor de la Cabaretul Voltaire ori ecouri din futurismul rusesc (Krucionnîh etc.). Fostul dadaist Kurt Schwitters nu va proceda altfel (*Contimporanul* reproduce câteva dintre textele sale), ca și Raoul Hausmann sau, dintre ruși, Cicerin, acesta din urmă transformându-și construcțiile într-un fel de „partituri supraîncărcate de semne noi ce fac ca lectura lor să fie deosebit de ermetică"[2]. La limită, astfel de texte tind către o asimilare a peticului cu picturalul, când nu încearcă chiar un

[1] Cf. Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 367.

[2] Jean Claude Marcadé, *Le constructivisme en U.R.S.S.*, în *Les avant-gardes littéraires...*, ed. cit., vol. I, p. 525.

fel de sinteză și cu alte arte (muzica, arhitectura), îndepărtându-se, în orice caz, de poezia propriu-zisă; abia Hans Arp caută să confere producțiilor de acest tip o anumită ordine și armonie prozodică. Obsesia „obiectivității", o anti-mimesis declarată, eliminarea „sentimentelor relative și subiective", atenția acordată apropierii dintre artă (fie ea și a cuvântului) și tehnică, interpretarea, ca atare, a textului ca organism ce-și dezvăluie mecanismul de funcționare, simplificarea și concentrarea austeră a expresiei prin excelență materiale — trebuiau să ducă, în formele lor extreme, la „construcții" de felul celor amintite mai sus. S-a observat, în același sens, că nici interpretarea fenomenului poetic n-a rămas străină de proiectele constructiviste: dovadă, demersurile, cu atât de însemnate consecințe pentru poetica actuală, ale „formaliștilor" ruși, cu accentul pus asupra „artei ca procedeu" (I. Tînianov) și, în fine, asupra structurii dinamice a operei[1].

Cercurile constructiviste românești, prezente într-un circuit informațional foarte larg, sunt, desigur, la curent cu multe dintre aceste experiențe, iar impactul respectivelor programe asupra artelor plastice românești — prin Marcel Iancu, M. H. Maxy, Victor Brauner — va fi constituit un îndemn și pentru încercările de a le găsi echivalențe în spațiul literar, poetic; cu atât mai mult cu cât aspirația spre „sinteză" și integrare făcea parte dintre obsesiile mișcării. Că abstracționismul plastic cu principalele sale exigențe e luat drept model pentru poezie s-a văzut încă în *Manifestul activist către tinerime*: o formulă precum „minunea cuvântului nou și plin în sine" spunea aproape totul despre o asemenea asimilare. O va face și mai explicită Ilarie Voronca scriind: „Cuvântul în literatură, *ca și culoarea sau linia în pictură* (s.n. I. P.) are un rost abstract, mai presus de înțelesul gramatical sau logic"[2]. În ce-l privește pe Ion Vinea, apropierea poeziei de programul constructivist se exprimă în termenii cei mai generali. Suita de *Principii pentru timpul nou*

[1] V. St. Bann, în *op. cit.*, II, p. 1012–1013.
[2] V. *Gramatică*, loc. cit.

(din *Contimporanul*, nr. 61, octombrie 1925) poate fi judecată, în linii mari, sub acest unghi de refracție, de vreme ce definește poezia ca „element" în sine, („E un element precum: apa, eterul, lumina"), care se dispensează de obiectul exterior considerat anecdotic sau scenic („Pentru a fi redată, nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă"), reprezentând totodată o sinteză artistică („Poemul e rezultanta tuturor artelor: muzica, plastica, literatura — sunetul, materia, verbul — se rezolvă în poezie"). Dar toate aceste propoziții nu depășesc de fapt — cum s-a observat și în legătură cu constructivismul european în ansamblul său — generalitatea *tendinței* sau *intenției*, chestiunea *executării*, a punerii în practică textuală menținându-se în indeterminare; încât suntem aproape deopotrivă de îndreptățiți și situăm aceste „principii" într-un cadru teoretic ce fusese, în mare măsură, al tuturor modernismelor, începând cu simbolismul. O propoziție precum: „Poezia e o stare sufletească" — cu care debutează textul lui Vinea — nu e de natură să despartă apele de uscat, ci menține ambiguitatea; iar că „Poezia e și ea pretutindeni", așteptând doar simțul special care s-o capteze ca pe niște unde altminteri insesizabile, o știu toți poeții de la același simbolism încoace. Tot așa, ideea metaforic exprimată că poetul restaurează „frumosul" („Poetul este ortopedistul infirmilor unui singur simț: al frumosului"), că verbul său conduce spre „starea de grație" și „extaz" pe baza unor „reguli" specifice, la fel cu „fachirii și sfinții". Dacă „poeții posedă secretul stării de poezie" — cum citim în finalul acestor notații — nu suntem departe de *inefabilul* „poeziei pure"...

Este, desigur, în joc aici mereu prezenta reticență a lui Vinea față de ilustrarea mai mult sau mai puțin fidelă (și superficială) a vreunui program teoretic, un simț al relativității care-l face să atenueze imediat chiar „ieșirile" cele mai intempestive ale unui temperament oscilant. S-a văzut cum a tratat el, de exemplu, dadaismul, după niște prime adeziuni aparent fervente — și situația se repetă și în raporturile cu noua orientare. Chiar înainte de tipărirea *Principiilor pentru timpul nou*, adică în februa-

rie 1925, el publica în „revista de artă constructivistă" *Punct* nişte note semnificativ intitulate *Vorbe goale*, unde nu numai futurismul, cu ale sale „cuvinte în libertate", ci şi constructivismul apar considerate cu un ochi exigent, ce refuză suprafaţa semnelor aparent definitorii, în profitul „revoluţiei sensibilităţii — cea adevărată". Utilizarea unui limbaj predominant tehnic („metro, metronom, mecanic, constructiv; nickel, express, radium, telefon, T.F.F., cablu-ascensor...") nu înseamnă, după părerea sa, decât „une révolution de lexique" şi „une conception de garçon-coiffeur autodidacte"[1]. Să fie aici şi o aluzie la „constructivismul" cu ecouri futuriste de la *75 H. P.*, aşa cum îl oglindeau textele unor Ilarie Voronca sau Ştefan Roll? În orice caz, dacă doreşte o poezie modernă (constructivistă) de substanţă, Vinea nu ne spune prea multe lucruri şi despre cum ar trebui să se înfăţişeze ea şi care ar putea fi căile de acces, acele „reguli" care să conducă spre adevărata „révolution de la sensibilité — la vraie". Poziţia sa de „avangardist moderat" e descifrabilă, aşadar, în chiar textele programatice pe care le lansează.

În schimb, mai tânărul ucenic Ilarie Voronca atacă, cu destul aplomb, problema lăsată oarecum în suspensie de Vinea şi de alţi promotori ai direcţiei constructiviste româneşti, căutându-şi terenul în aria unor experienţe literare precedente, într-adevăr apte de a fi adaptate unor preocupări ale constructivismului. Sugestii va fi primit poetul de la un Theo Van Doesburg, cu articolul deja citat, *Vers une poésie constructive*, unde câteva nume de precursori, ca Mallarmé şi Rimbaud, ori de contemporani ca Marinetti şi Schwitters fuseseră de asemenea pomenite, în legătură cu „distrugerea sintaxei" vechii poezii[2]. Voronca o face în importantul său articol *Gramatică* (*Punct*, nr. 6–7, 1924), atunci când pune problema celor dintâi cercetări asupra cuvântului considerat în el însuşi, precum şi a reacţiunilor dintre cuvinte", ca şi a sfărâmării „regulilor cunoscute ale gramaticii". Pornind de la amintitul paralelism dintre „cu-

[1] *Vorbe goale*, în *Punct*, nr. 13, 14 febr. 1925.

[2] Cf. St. Bann, în *Les avant-gardes littéraires*..., ed. cit., p. 1017.

vântul în literatură" şi „culoarea sau linia în pictură", aşezate sub semnul unui „rost abstract, mai presus de înţelesul gramatical sau logic", Voronca ajunge imediat la o asimilare a celor două spaţii ce-şi împrumută trăsăturile. El vorbeşte astfel despre verbul întrebuinţat pur, asemeni materialelor din construcţiile plastice", înţelegând prin *puritate* şi *rost abstract* rezultatul eliberării de „sens", de „anecdotă" sau de „simbol", interpretând, adică, cuvântul ca realitate cvasiexclusiv materială, nesubordonată unei funcţii de semnificare exterioare sieşi, de vehicul al ideii şi cu atât mai puţin al unei *retorici*, aşa cum o înfăţişase poezia tradiţională: „Cuvântul trăieşte indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin înaintea formelor îmbrăcate în comerţ". Sau: „Artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, maşini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent, ca în furtună acoperişuri: Cuvintele obţin astfel propriul lor sens, boxând sau îmbrăţişându-se între ele". Unul dintre manifestele dadaiste ale lui Tzara uza de termeni asemănători, vizând fără îndoială o aceeaşi eliberare de convenţional, atingerea unui plan primar ce nu mai are nevoie de nici o mediere pentru a se impune sensibilităţii proaspete a artistului. Dar, în cadru constructivist, asemenea sublinieri trimit spre fundamentalul *materialism* al viziunii acelor experimentatori ai unei poezii concrete *avant la lettre*, o poezie care — cum sugera manifestul citat al revistei *De Stijl* — „nu va descrie deloc, ci va scrie". Despărţirea de *mimesis* e în felul acesta asigurată, şi poetul nu întârzie s-o pună în evidenţă, urmând acelaşi paralelism cu artele plastice, unde un similar refuz al reflectării poate fi înregistrat: „Linia nu mai are rostul fotografic de a împrumuta spectatorului o reprezentare cu corespondenţe în afară. Fraza nu mai e o ficţiune amintind discursul electoral sau declaraţia de dragoste sub lună a plăcintarului devenit brusc poet". Pe temeiul unui antiretorism şi antisentimentalism caracteristice modernismului în genere, Voronca aşază şi noile accente constructiviste ce împing la extrem negaţia reprezentării similinaturaliste a lumii, afirmând totodată radicala independenţă a cuvântului faţă de orice reper exterior propriei sale realităţi.

Literalitate, autoreferențialitate sunt concepte ce pot fi utilizate, la modul cel mai propriu în această situație, ca, de altfel, și acela de *textualizare*, cu prelungiri până în tendințele neoavangardiste recente, de factura celei reprezentate de gruparea franceză *Tel Quel*[1].

Într-un asemenea sens pune Voronca și chestiunea *intraductibilității cuvintelor* dintr-o limbă într-alta. Dacă „vorbele, descojite de simbol, capătă adevărata vitalitate", contând exclusiv prin materia lor sonoră, prin plasticitatea lor asimilabilă culorilor pure, elementare din pictură, o afirmație precum următoarea apare cu totul firească, chiar dacă motivația din finalul frazei sună naiv: „Pentru mulți: *drum, chemin, weg, cammino*, înseamnă același lucru. Inexact. *Chemin* e cu totul altceva decât *drum* sau *cammino*, pentru că și drumul de la noi e cu totul altfel decât drumul din Italia, și acesta altfel decât cel din Franța".

Se vede clar că, scriind astfel, Voronca apără încă o dată specificul poeziei, întrucât are grijă să distingă categoric între limbajul *conceptual* și cel *poetic*, în care noționalul e concurat de tendința autoreprezentativă; el deplasează, în acord cu toți poeții moderni, accentul de pe *semnificat* pe *semnificant*, dedându-se, în ultimă analiză, unui joc combinatoriu pur: „Există, pentru noi, o savoare aproape senzuală a înlănțuirii, în ciuda sensului, a cuvintelor". „L'alchimie du verbe" a lui Rimbaud poate deveni deci aici „chimia cuvintelor", iar apelul la experiența mallarméană se impune. Când va vorbi, ceva mai târziu despre necesitatea depășirii „individualității noționale a cuvântului" în „unitatea fonetică a versului"[2], autorul *Jocului secund* va urma, în fond, tot calea indicată de Mallarmé. Căci cel ce prevedea „dispariția elocutorie a poetului care cedează inițiativa cuvintelor" era numele într-adevăr potrivit să servească drept reper major al acestei întoarceri spre materia cu-

---

[1] V. M. Mincu, *Studiu introductiv* la *Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 39.

[2] V. *Poetica d-lui Arghezi*, în Ion Barbu, *Versuri și proză*, ed. D. Pillat, Editura Minerva, 1970, p. 200.

vântului: pentru toți poeții moderni, el mai rostise și adevărul că poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte...

Destructurarea „frazei gramaticale și plate" merge astfel mână în mână cu construcția unei alte realități poetice; devierea de la „legile cunoscute" ale logicii vechi a poemului (cunoscutul îndemn al lui Heliade-Rădulescu este deturnat spre: „Faceți greșeli de gramatică", „licența" poetică e mai mult decât încurajată, cerându-se a fi chiar depășită către o „liberă înșiruire a cuvintelor" amintind de futurism) trebuie să conducă, în ultimă instanță, și în programul lui Ilarie Voronca, la o construcție absolut inedită: „Creatorul nou a sfărâmat deci și regulele cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut și o construcție nouă". Definiția acestei imagini noi și a tehnicilor constructive corespunzătoare o va încerca însă poetul în anii imediat următori, când, în paginile revistei *Integral*, vor fi trase, nu numai de către el, ultimele consecințe ale unui constructivism, ca să zicem așa, deschis, dispus să reunească într-o sinteză nouă cam tot ce a produs mai îndrăzneț modernitatea avangardistă. Pe acest drum, intervențiile sale din *75 H. P.* și mai ales din *Punct* marchează, alături de ale lui Ion Vinea din *Contimporanul* și iarăși din *Punct*, câteva repere indispensabile înțelegerii proiectului *poetic* al constructivismului românesc. Urmând o curbă descendentă la *Contimporanul* — revista ce supraviețuiește tuturor celorlalte congenere — linia avangardistă grevată de un nou eclectism care admite prezența în pagini a unor scriitori ca Romulus Dianu sau Sandu Tudor (acesta din urmă, cu poziții pro-ortodoxiste) va cunoaște prin *Integral* un moment de înviorare necesară, dintre cele mai semnificative pentru individualizarea profilului specific al mișcării avangardiste de la noi.

II. REVISTA *INTEGRAL* ȘI „INTEGRALISMUL"

Dacă vorbim într-un capitol aparte despre revista *Integral* și despre „integralism", în ciuda mărturisitei situări a noii (re)grupări de forțe ale avangardei pe fundamente constructiviste, este

pentru că acest moment marchează o desprindere mai decisă de „modernismul moderat" îngăduit încă, în mare măsură, de *Contimporanul*, pentru a se concentra ca şi exclusiv asupra fenomenelor pur avangardiste; iar, pe de altă parte, fiindcă programul „sintezei moderne", înscris în chiar titlul şi subtitlul revistei, se articulează şi el mai ferm decât în etapa *Manifestului activist către tinerime*, calificând un demers integrator explicit şi mai sistematic, ce are în vedere toate orientările semnificative ale avangardei. Când, în 1931, va evoca acest moment, fostul director al revistei *Integral*, pictorul M. H. Maxy, va caracteriza publicaţia drept „o revistă mai cuprinzătoare de adevăruri şi preocupări noi", având „o alură de strânsă solidaritate şi de curat aspect ideologic"[1]. Şi tot atunci va adăuga, revendicând nu tocmai exact, o prioritate absolută, că: „E pentru prima oară la noi când o revistă promovează o directivă, impunându-şi o revizuire a tuturor experimentelor de artă". Însă dacă pionieratul e relativ (*Contimporanul* promova şi el pe urmele constructivismului plastic, osmoza dintre arte), rămâne foarte adevărat faptul că, mai mult decât în oricare altă publicaţie avangardistă, s-a desfăşurat în *Integral* procesul abordării critice comprehensive a „tuturor experimentelor de artă", mai precis al asimilării lor după o confruntare necesară, al realizării acelei „sinteze moderne". Respectându-şi emblema, *Integral* a fost, cu cele 15 numere ale sale, apărute între 1 martie 1925 şi 1 aprilie 1928, o revistă deschisă manifestărilor de artă şi literatură nouă, româneşti şi străine (subtitlul său o definea şi ca „organ al mişcării moderne din ţară şi străinătate"). Numere speciale au fost dedicate lui Tudor Arghezi (3/1925), futurismului italian (12/1927), poeziei noi franceze şi româneşti (13–14/1928). Referinţele la expresionism, dar mai ales la dadaism, futurism, suprarealism şi, desigur, la constructivism, sunt de asemenea numeroase (printre scriitorii străini publicaţi se află G. Ribemont-Dessaignes, H. Walden, F. T. Marinetti, René Crevel, Max Jacob, J. Delteil, Roger Vitrac, Ezra

[1] M. H. Maxy, *Contribuţiuni sumare la cunoaşterea mişcării moderne de la noi*, în *unu*, IV (1931), nr. 33.

Pound, alături de Tristan Tzara şi Benjamin Fondane, deveniţi scriitori francezi). De la Brâncuşi, elogiat într-un entuziast şi pătrunzător articol, la Robert şi Sonia Delaunay, Jacques Hérold, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, plastica nouă îşi va găsi susţinători pasionaţi; nu vor fi neglijate nici înnoirile din domeniul teatrului (J. Copeau, J. Delteil, Tzara, Mayerhold, Tairov) şi cinematografiei (R. Clair, Viking Eggeling, Chaplin, realizările suprarealiste), prin condeiele lui B. Fondane, B. Florian, Ştefan Roll, Ion Călugăru, I.M. Daniel. Un spaţiu extins este acordat, se înţelege, manifestelor, articolelor cu caracter programatic şi polemic, abordând problemele creaţiei literare şi artistice naţionale, considerate în strânsă conexiune cu metamorfozele creaţiei europene de ultimă oră (Fondane, Voronca şi Mattis Teutsch sunt consideraţi, de altfel, redactorii revistei la Paris, iar Mihail Cosma redactor pentru Italia). Autorii de poezie şi proză originală, în spiritul programului constructivist, sunt Ilarie Voronca, Ştefan Roll, Mihail Cosma, Ion Călugăru, F. Brunea. Rubrica de *Notiţe* urmăreşte atent cărţile şi revistele apărute în mediul modernist european — şi nu numai. O prezentare grafică îndrăzneaţă e asigurată prin contribuţia unor plasticieni ca M. H. Maxy, Mattis Teutsch, Victor Brauner, Corneliu Mihăilescu.

Manifestul publicat în primul număr (fără titlu şi nesemnat, datorat lui Ion Călugăru) propune toate elementele semnificative pentru starea de spirit avangardistă. Sincronismul — obsesie general-modernistă — capătă, cum era de aşteptat, coloratura specifică ideologiei constructiviste: „spiritul epocii" e interpretat, ca la *Contimporanul, 75 H. P.* sau *Punct*, sub semnul determinant al civilizaţiei citadine. „Marea fază activistă industrială" despre care vorbea *Manifestul activist* al lui Vinea, şi notele ei definitorii sunt reluate, în linii mari, şi în noul program: „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză. Baluri simultane... atmosfere concertează — miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator până la poli — fulgere; planete de steaguri, uzini; un steamer gigant; dangtul maşinilor peste slăvi de bitum. O răscruce

de ev. Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psiho-fiziologii".

Se vede limpede, din această panoramică privire, nota constructivistă, îndatorată, nu puțin, entuziasmului futurist față de evul mașinist. Cum se poate observa, ea integrează în toposul spectacular al *orașului (universului) feeric*, obsesia definitorie pentru avangardă a *dinamismului absolut al spiritului*, a unui *perpetuum mobile* al sensibilității și conștiinței, în consonanță cu dinamica însăși a vieții moderne — atât doar că ea capătă în context o alură mecanicistă. Aceasta e evidentă și în imaginea pe care cei de la *Integral* și-o fac despre omul (artistul) „integralist". Portretul-robot al acestuia reactualizează trăsături prin excelență constructiviste: primatul intelectualului asupra afectului, refuzul reveriei și al sentimentalismului romantic până în pragul acelei „distrugeri a eului" despre care vorbiseră, în manifestele lor, și futuriștii italieni: „Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate*. Moleșiți de beatitudini și autocompasiuni romantice, *Ne vrem de beton armat*. Hipertrofia eului ne-a devalorat monedă fără etalon". Sau, și mai clar, aceste rânduri ce adaugă negației precedente dimensiunea pragmatic-colectivistă a relației dintre individ și societate, dintre artă și producție: „Nu indivizi-arhangheli plutind peste societate; prinși în angrenaj, trăim *în, prin, pentru* ea. Unul reprezenta; reprezentăm însă *toți. Mecanici pasionați de o preocupare*. ATÂT".

Implicațiile de ordin estetic ale unei astfel de poziții nu diferă nici ele, substanțial, de cele sugerate în manifestele de la *Contimporanul* sau *Punct*. Viziunii asupra „zodiei citadine" îi corespunde în mod firesc un radical *antinaturalism*. Unei estetici întemeiate tradițional pe *mimesis*, i se opune cu fermitate „invenția" („OMUL: invenție; pe sineși s-a inventat. [...] N-am descoperit niciodată" — sunt primele propoziții ale manifestului) și evadarea din „pastișul etern natural", natura nemaifiind privită decât drept „complementul sensibilității noastre". Transfigurarea în sens romantic, idealist, a realului se cere înlocuită cu o perspectivă mai detașată și mai rece („Experiența ne-a oferit însă severitatea lucidă fără sentimentalism"). De

aici, preferința pentru „jurnalismul [care] a intuit sensul vieții moderne, exploatând brut o realitate care nu cere interpret"; Manifestul *Contimporanului* elogiase, la timpul său, „reportajul cotidian" ca substitut al oricărui „lung roman de aventuri sau de analiză". Dacă textul liminar al noii publicații vorbește totuși despre „necesitatea integrării noastre în natură", propoziția trebuie înțeleasă alături de un teoretician al artei precum Konrad Fiedler, ale cărui idei alimentau concepția lui Walter Gropius și a *Bauhaus*-ului și care definea „principiul activității artistice [ca fiind] producerea realității, în sensul că realitatea, în activitatea artistică, își dobândește existența, adică forma sa concretă, într-o direcție determinată"[1]. Sau, cum observă Giulio Carlo Argan prezentând această viziune asupra artei, „Artistul nu gândește și nici nu interpretează realitatea, ci o organizează și o revelează inserându-se în ea cu acel spirit rațional caracteristic ființei omenești"[2].

Și alte propoziții „integraliste" fac ecou căutărilor școlii lui W. Gropius, care asocia procesul creației artistice cu practica socială, colectivă, a producției artizanale și industriale (în *Contimporanul* și *Punct*, Marcel Iancu acordase și el o atenție aparte acestei probleme); e cazul interesului arătat „standardelor vitale și artistice", „tehnicii" ca expresie a practicii productive, „esenței expresiei primare", anterioară oricărei alterări ce ar putea fi provocată — cum scrie criticul italian citat — de „prejudecățile proprii noțiunilor primite de-a gata, de fluxul și refluxul emoției, de însăși rezerva cu care acceptăm datele senzoriale, știind dinainte că ele nu corespund esenței ascunse pe care intelectul va avea sarcina să o dezvăluie"[3].

Respingerea „intelectualismelor" („Destule rătăciri printre intelectualisme! Comici intelectuali destul!") se înscrie, și ea, în seria negatoare a amintitelor prejudecăți. În fond, chiar

---

[1] Cf. G. C. Argan, *Walter Gropius și Bauhaus*-ul, trad. rom. București, Editura Meridiane, 1976, p. 33.

[2] G. C. Argan, *op. cit.*, p. 34.

[3] *Ibidem*.

formula „sintezei moderne", sub care se aşeza gruparea românească, nu e străină de idealul „unei perfecte unităţi sau integrări formale" — cum se exprimă G. C. Argan, care evidenţiază, în această ordine de idei, „interesul *Bauhaus*-ului pentru orice mişcare sau curent, cu condiţia să aibă un caracter de absolută contemporaneitate şi actualitate. [...] în formele *Bauhaus*-ului regăsim urme de cubism, de futurism, de expresionism, de suprarealism, de neoplasticism, de suprematism [...]"[1]. Manifestul de la *Integral* se încheie, de altfel, cu o propoziţie similară: „ NOI: sintetizăm voinţa vieţii dintotdeauna, de pretutindeni şi eforturile tuturor experienţelor moderne". Dacă notăm, pe deasupra, trimiterea polemică la „pseudoruralism", distanţarea critică faţă de „farsele" adolescentine ale dadaismului (calificat de F. Brunea, în acelaşi număr al revistei, drept „puşcă încărcată cu zgomot pur") şi renunţarea orgolioasă la „protectoratul oficialităţilor majore şi minore" — vom avea un repertoriu aproape complet al ideilor programatice „integraliste". Ele pot fi de altminteri, regăsite în întreg cuprinsul revistei, în reluări şi dezvoltări datorate mai tuturor colaboratorilor, de la Ion Călugăru şi Ilarie Voronca, la Ştefan Roll şi Mihail Cosma.

Încercările de definire a *integralismului* sunt dominate firesc de idealul „sintezei moderne". Una dintre cele mai semnificative poate fi descoperită în interviul luat de Mihail Cosma lui Luigi Pirandello, unde integralismul e privit drept „o sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor estetice până în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.), totul pe fundamente constructiviste şi tinzând să răsfrângă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului, de inteligenţa rece a inginerului şi de triumful sănătos al sportsmanului"[2]. Cum se vede, cadrul doctrinar general în care e situată noua grupare e cel constructivist —

[1] *Ibidem*, p. 88.

[2] M. Cosma, *De vorbă cu Luigi Pirandello*, în *Integral*, nr. 8, noiembrie–decembrie, 1925.

și de altfel același M. Cosma, urmărind itinerariul ce duce *De la futurism la integralism* (în numărul imediat anterior al revistei), încercase să delimiteze programul *Integral*-ului față de mișcările de avangardă care i-au premers, tocmai în funcție de exigențele constructivismului. Apreciind contribuțiile tuturor la afirmarea sensibilității artistice moderne, dar considerându-le unilaterale, autorul amendează la fiecare în parte acele trăsături ce contrazic, într-un fel sau altul, obiectivele constructiviste. Futurismul ar fi păcătuit, după el, prin „absența totală a spiritului de abstractizare", expresionismul a degenerat morbid și dezagregând, în romantism (stare de suflet preistorică)" printr-o „cât mai exasperată metafizică a eului"; „sănătoasa" mișcare cubistă ar fi fost totuși „prea strâmtă [...], neputându-se libera complet de parazitismul mitului"; dadaismul, deși „cel mai bogat în resurse curent", rămâne „mai mult o stare de spirit decât o școală artistică"; în sfârșit, suprarealismul n-ar fi trecut de stadiul „bunelor intenții". În consecință, ansamblul acestor orientări e situat sub formula „artei vechi", singura „artă nouă" fiind reprezentată de „integralism". O atitudine similară manifestase, între alții, Ilarie Voronca, atunci când opunea suprarealismului, judecat drept „tardiv", „ordinea *abstractă*, cu armonie de legi și linii echilibrate" a constructivismului, lansând, prin contrast, apelul „secolului integral": „Azi ora înfăptuirilor e plină. Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate merg înlănțuite integral spre o gară definitivă și înaltă [...]. Nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă, ci *ordinea sinteză*, *ordinea esență constructivă*, *clasică*, *integrală*"[1]. Și exemplele de acest fel se pot înmulți, într-o semnificativă convergență.

În jurul unor atari definiții iradiază o întreagă rețea ideatică prin care „integralismul" participă la mai generala stare de spirit avangardistă. Invocarea *ritmului*, *pulsului* sau *stilului* epocii, eliberarea creației de „sub îngenunchierea prostituată și

[1] I. Voronca, *Suprarealism și integralism*, în *Integral*, nr. 1, martie, 1925.

sterilă a tiparului academic"[1], exaltarea *invenției*[2], respingerea inerției și a conservatismului tradiționalist se înscriu în această sferă. „În locul tradiției statice a istoriei — scria același Ion Călugăru — am instituit tradiția dinamică a geografiei"[3], mod de a sublinia internaționalismul grupării. Detașarea de mișcările literare ale trecutului (aici: romantism, parnasianism, simbolism, sămănătorism) are loc în numele mereu obsedantului apel de a fi „în pas cu vremea": „și dacă ieri am cântat inspirându-ne de la plug, boi, ogor, pădure, lună, amurg, astăzi compunem jazzbanduri pentru uzul cetățeanului care trăiește în anul 1925, privind cargoboturi, bulevarde, avioane, boxeuri, jocuri valutare. E o simplă transformare de valori și o ușoară inversiune a lor".[4] Într-o alegere ce poate, într-o anumită măsură, deconcerta, Ion Călugăru numește totuși câțiva precursori în Baudelaire, Pirandello, Claudel, Shaw, Whitman, Arghezi, Kipling, Adrian Maniu —, dar rădăcinile se prelungesc (de pildă, pentru F. Brunea) până la un Nostradamus, în legătură cu care se vorbește despre „reabilitarea creatorilor distanțați, reduși de suficiența veacurilor la simple scoici de rezonanță bizară sau amuzantă"[5]. Ca orice grupare avangardistă, *Integral* e obligată deci să-și caute, dincolo de antitradiționalismul declarat, propriii premergători. Împinsă de un Ilarie Voronca până la Eminescu[6] (același poet afirmase, în *Punct*, că în artă „revoluția este exclusă"), tradiția noastră modernă e căutată, în mod firesc, în zone mai apropiate: Brâncuși, Minulescu, Tzara, Adrian Maniu, Arghezi sunt numele de referință. Câteva dintre acestea

---

[1] I. Voronca, *Pe marginea unui festin*, în *Integral*, nr. 10, ianuarie, 1927.

[2] I. Călugăru. *Interpretări*, în *Integral*, nr. 6—7, octombrie, 1925. „Există numai invenția" — nota Ion Călugăru.

[3] I. Călugăru, *Precizări*, în *Integral*, nr. 5, iulie, 1925.

[4] *Ibidem.*

[5] F. Brunea, *Pe marginea unui grimoire* (*Nostradamus*), în *Integral*, nr. 1, martie, 1925.

[6] I. Voronca, *Despre poem și antologie*, în *Integral*, nr. 13–14 iulie, 1927.

servesc şi ca argumente în apărarea legitimităţii frecvent contestate a avangardei româneşti; or, prin Brâncuşi, Tzara sau Marcel Iancu — o spusese şi Ion Vinea ceva mai devreme[1] —, modernismul românesc devenise chiar un produs de „export". împreună cu Ilarie Voronca şi Ion Călugăru, va susţine aceeaşi idee şi M. H. Maxy, care ţine să atragă atenţia asupra faptului că: „Modernismul românesc nu e adaptarea curentului x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiaşi spirit europenesc pe toată întinderea lui geografico-spirituală"[2].

*

Între astfel de coordonate se conturează la *Integral* şi liniile unui program *poetic*, ce se doreşte, şi el, cât mai adecvat exigenţelor „spiritului epocii". Ce însemna pentru scriitorii grupării a fi „ în pas cu vremea" o arată numeroasele luări de poziţie teoretice ale lui Ilarie Voronca, Ştefan Roll, Ion Călugăru, Mihail Cosma, F. Brunea sau B. Fundoianu. *Mutatis mutandis*, cerinţele exprimate la modul general în manifeste mobilizează şi paginile consacrate proiectelor de înnoire a literaturii. Noua sensibilitate poetică e definită de aproape toţi participanţii la această dezbatere (cu excepţia, poate, a lui B. Fundoianu, care, elogiind modernitatea lui Arghezi, notează echilibrat că: „nu cei ce sunt mai mult în spiritul vremii reprezintă mai târziu *vremea*"[3]) sub semnul necondiţionatei adeziuni la spectacolul unui univers modelat după chipul marilor metropole europene şi transoceanice, în care natura apare modificată de intervenţia tehnicii, substituindu-i-se peisajul industrial, feeria electricităţii, grandoarea arhitecturilor moderne, într-o viziune planetară. „Tehnica şi viaţa desfăşurată vast — notează Ion Călugăru — ne-a rupt de o tradiţie covârşitoare: natura"[4] — în timp ce

[1] I. Vinea, *Modernism şi tradiţie*, în *Cuvântul liber*, seria II, anul I, nr. 1, 26 ianuarie, 1924.

[2] M. H. Maxy, *Politica plastică*, în *Integral*, nr. 9, decembrie, 1926.

[3] B. Fundoianu, *Omagiu lui Tudor Arghezi*, în *Integral*, nr. 3, mai, 1925.

[4] I. Călugăru, *Galaction despre Arghezi. Spovedanie orală*, în *Integral*, nr. 3, mai, 1925.

Ştefan Roll schiţează imaginea poetului nou în funcţie de ruptura faţă de trecutul academic-romantic al poeziei şi implicarea în dinamica vieţii moderne: „Gestul lui e magnet, e dans simultan în stilul orelor, expresia lui e plină de surpriza gărilor, de realizarea rabotnicului în uzine. Peste sensibilitatea lui stăruie ritmul mixt de muşchi şi maşină, oraşul-pneu. Vigoare şi viziune dură înlocuiesc constructiv lavaliera şi poezia onanie de odinioară. Sportsman invadat în mulţime, el filtrează fără migala rimei şi a logicei vechi, linia poeziei-vitriol, poeziei-cadillac. El are intuiţia veacului minune şi fără colaborarea elementului primitiv din natură, este poetul oraşului cu paratrăsnete la butonieră. [...] Vrem poeţi sportsmani, poezia agilă fecund din universul electricităţii şi al vitezei".[1]

Dacă nu constituie o analiză complexă a metamorfozelor *limbajului* poetic, astfel de notaţii conturează cel puţin, cu destulă pregnanţă, un *univers liric*, un *spaţiu imaginar* ce se vrea ecoul cât mai direct al „răscrucii de ev" la care se referea încă manifestul din primul număr al *Integral*-ului. Ele reţin, în formule sintetice, tot ce e considerat mai caracteristic pentru „marea fază activistă industrială" cu care spiritul creator e chemat să se identifice; şi, în ciuda respingerii categorice a atitudinilor romantice, nu e greu de observat că avem de-a face de fapt cu un transfer al acestora dinspre universul elementar-natural spre ceea ce Arghezi numise „romantica industrială". Înlocuit programatic, „dionisianismul" nietzschean („Frenezia dionisiacă a vieţii ne repugnă ca prea subiectivă" — observase Ion Călugăru în ale sale *Precizări*, adăugând ironic că: „Nietzsche a călătorit numai cu brişca") se insinuează, totuşi, în travesti, în energiile „activismului industrial", în entuziasmul „poetului-sportsman", ce n-a uitat cu totul cultul futurist al performanţei, vitalismul frenetic al trăirii, căreia luciditatea intelectuală a „inginerului" abia reuşeşte să-i impună o stavilă. Intenţia mereu pusă în relief e însă aceea a geometrizării afectului —

[1] Şt. Roll, *Evoluări*, în *Integral*, nr. 3.

dacă ne putem exprima așa — încât perspectiva cea mai generală asupra poeziei nu scapă din vedere obiectivarea, distanța intelectuală: „Construcția lucid obiectivă a vieții e vădit superioară intuirii ei. În prima avem un puternic și activ efort intelectual; în a doua, o superficială înțelegere prin reverie" — atrage atenția Ion Călugăru[1]. Iar Mihail Cosma, pledând pentru viziunea sintetic-integralistă, scrie: „Poetul nostru compune în fața mașinii de scris. Pictorul nostru construiește cu compasul și ideea. Creierul nostru e mobilat cu tot confortul modern, ca un zgârie-nori american. Locuim la etajul 57. De acolo, viziunea noastră e intercontinentală. Stop. — De la spiritul unilateral și îngust al încercărilor separate, de la exploatarea, pe parcele, a sensibilității noastre, am ajuns la enorma sinteză contimporană: INTEGRALISM. Spirit constructiv, cu nemărginite aplicații în toate domeniile".[2]

Dar cel care a încercat, și la *Integral*, să ofere o interpretare mai amplă și mai pătrunzătoare a fenomenului poetic surprins în pragul metamorfozelor sale „integraliste" a fost tot Ilarie Voronca. Contribuțiile sale din revista condusă de M. H. Maxy sunt de fapt o directă continuare a unor reflecții publicate în *Punct* (*Gramatică*, *Glasuri*), notabile tocmai prin efortul de a aplica doctrina constructivistă în domeniul poeziei. Ideile de bază sunt aceleași, în esență, cu ale confraților de grupare: cum am observat deja, „pulsul" și „ritmul" epocii îl preocupă în egală măsură și pe autorul articolelor *Cicatrizări. Poezia nouă*, *Suprarealism și integralism* (din numărul 1 al revistei), *Tudor Arghezi, fierar al cuvântului* (din numărul 3), *Pe marginea unui festin* (nr. 10) sau *Note despre poem și antologie* (nr. 13–14). Inovația e privită, de asemenea, la el, în termenii radicalei opoziții în raport cu limbajele tradiționale ale liricii (cu amintitele, totuși, rezerve când vorbește despre inexistența unei „revoluții" în materie de artă), după cum figura *poetului* se conturează sub zodia revoltei antiburgheze, a nonconformismului antiacademic,

[1] I. Călugăru, *Precizări*, loc. cit.
[2] M. Cosma, *De la futurism la integralism*, loc. cit.

caracterizând o psihologie de marginal, orgolios însă, într-o izolare ce nu e lipsită de legături cu ipostaza romantică a geniului neînțeles de „cercul strâmt" al contemporanilor. La acest nivel, îl particularizează pe Voronca un anume patetism, un accent dramatic, ce depășește entuziasmul formal generat de „triumful sănătos al sportsmanului", dominant în viziunea celorlalți „integraliști".

Pentru Voronca, actul creator se definește ca angajare totală în serviciul poeziei, cu conștiința unui soi de predestinare. „Poeții cuvântului nou" participă, în ochii săi, la o esențială „aventură", livrându-se, în afara oricărui pragmatism, „neprevăzutului", unui „elan" ca și irațional, nestrăin, nici el, de repudiata, în principiu, *inspirație* romantică — cuvânt ce va apărea, de altfel, tot mai frecvent pe itinerariul său avangardist de mai târziu (în cadrul grupării *unu*). Pentru moment, limbajul „integralist" deține primatul, încât, vorbind, de exemplu, despre „substanța poeziei noi", Voronca poate afirma că observarea" (interpretarea) ei ar fi „științifică, nu ca precizie, ci ca sistem: organică, *obiectivă*". „Poetul drumului de azi — adaugă el, solidar cu doctrina — nu geme, nu se emoționează bolnav", iar poezia „încetează de a mai fi subiect". În linia ideilor de la *Bauhaus*, apare și la Voronca necesitatea întoarcerii spre „senzația primă", materia brută decizând, în procesul productivității, asupra formei ce ia naștere chiar în acest proces: „Problema poeziei deci nu se mai pune pe catalogări diferite (erotic, național, istoric), ci poezia devine dintr-o dată universal-umană, poezia-poezie, poezia-ciment, poezia-planșă de inginer, creier, organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale. [...] Alături de limbă, notația e întotdeauna sângerândă, crudă, zvârcolindu-se, șopârlă în tăiere. Dincolo de înregistrările trecute sau prezente, *senzația*, prinsă stea în cleștele poemului actual, înviorează, uimește, pătrunde ca o injecție".[1]

După ce, în articolele din revista *Punct*, insistase asupra texturii cvasimateriale a poemului, ce urma să exploateze va-

[1] I. Voronca, *Cicatrizări. Poezia nouă*, loc. cit.

loarea intrinsecă a cuvântului (v. *Gramatică*), în intervențiile din *Integral* poetul e preocupat îndeosebi de problematica *imaginii*, în formulări atestând asimilarea unei concepții moderne, ce depășește granițele stricte ale constructivismului. Articolul dedicat lui Tudor Arghezi conține o astfel de definiție ce angajează „chimia cuvintelor" (amintind de Rimbaud și în calificarea poetului drept „alchimist al imaginii") într-un sens echivalent cu al asocierii culorilor pure din pictura abstracționistă: „plăsmuire abstractă, imaginea: raport pur a două elemente cât mai depărtate (sau cât mai apropiate) între ele. De aici, poemul construit integral, inaccesibil oficialității". E o definiție îndatorată evident manifestului futurist al „cuvintelor în libertate", publicat și în traducere românească în *Contimporanul*, nr. 50–51 din 1924 („Iată pentru ce imaginația poetului trebuie să lege între ele lucrurile depărtate fără șir *conducător*, prin ajutorul cuvintelor esențiale în libertate"), dar și, într-o mai mare măsură — având în vedere similitudinea formulării —, lui Pierre Reverdy, care scria în 1918 aceste rânduri definitorii, reluate de André Breton în *Primul manifest al suprarealismului:* „Imaginea este o creație pură a spiritului. // Ea nu se poate naște dintr-o comparație, ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate. / Cu cât raporturile dintre cele două realități apropiate vor fi mai îndepărtate și juste, cu atât imaginea va fi mai puternică — cu atât va avea o mai mare putere emotivă și realitate poetică".[1] (Dacă ne gândim la atracția exercitată asupra poeziei lui Voronca de tehnica simultaneistă a „unanimiștilor" francezi, poate fi adusă în această arie de rezonanță și remarca lui Georges Duhamel din 1913, după care: „cu cât imaginea se adresează unor obiecte în mod natural depărtate în timp și spațiu, cu atât ea va fi mai surprinzătoare și mai sugestivă"[2].) În orice caz, evidențiind caracterul de „plăs-

[1] Cf. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31.

[2] Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, P.U.F., 1984, p. 88.

muire abstractă" a imaginii, Voronca îi dă o culoare constructivist-abstracționistă, iar realizarea „raportului" între elemente „cât mai îndepărtate" sau „cât mai apropiate" angajează deopotrivă mecanismul metaforizării și contiguitatea metonimică. În ambele direcții, rezultatul vizat e dinamizarea viziunii prin multiplicarea relațiilor interobiectuale, prin atragerea în spațiul imaginar a unor elemente cât mai diverse, capabile să distrugă coerența imaginii naturale, exterioare, „logice" și a „gramaticii" ce o ilustrează. Nu *comparația*, așadar, trimițând la o astfel de realitate externă, ci asocierea bruscă, nepremeditată, oferind, ca să zicem așa, o soluție deschisă viziunii, e scoasă în relief — cum se vede, bunăoară, în aceste rânduri din *Cicatrizări. Poezia nouă:* „Poemul țipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbrește, zgârie, înspăimântă sau calmează. Imaginile se îmbulzesc nu în comparații sterpe, ci în asociații fulgere, frunziș în noapte. Orice vers e o sumă de noi posibilități, o altă soluție a ecuației primare". Un energetism care e, fără îndoială, și al „integralismului" —, dar nu numai al lui — străbate aceste propoziții. „Fiecare poem o pupilă", o „oglindă mărind, micșorând, deformând laolaltă" (*Note despre poem și antologie*). Putem descifra, iarăși, în aceste propoziții „simultaneiste", acel principiu al „purei vizibilități" care, prin Alois Riegl și K. Fiedler, alimentează estetica constructivismului, și despre care G. C. Argan spune că „tinde să justifice arta ca limbaj în slujba cunoașterii, adică nu în finalitățile sale estetice, ci în existența sa fenomenală sau în textualitatea valorilor sale formale"[1]. Dar se ajunge foarte ușor, pe această cale, și la o poziție ce poate contrazice chiar unul dintre principiile fundamentale ale grupării; căci în elanul neliniștit al poetului se trădează, în aceleași pagini, inspiratul romantic, străbătut de un netăgăduibil fior metafizic: „Caut, caut în ochii poetului neliniștea. // Poetul comunică cu Dumnezeu; glasul lui are răsfrângeri de dincolo; de aceea, într-un poem nu se poate pă-

[1] G. C Argan, *op. cit.*, p. 32.

trunde cu înţelegere, ci printr-o *exaltare* ca injecţia de morfină" (*Note despre poem şi antologie*).

Oricum, Voronca face dovada unei foarte moderne conştiinţe a limbajului poetic, ce iese din aria mimesisului naturalist, pentru a se impune prin forţa propriei concreteţi, printr-o structurare autonomă a sintaxei poemului. El ştie, de exemplu, că „un poem nu trebuie alcătuit numai din cuvinte, ci şi din goluri" (*Note...*), că fraza poetică are „o ordine proprie, uneori invenţie surpriză a poetului drumului de fier de azi", discursul liric fiind într-o mare măsură şi produsul a ceea ce Mallarmé numise „iniţiativa cuvintelor": „Prin ea [fraza poetică, cu ordinea ei proprie — n.n.], inteligenţa îşi desfundă *neprevăzute culuare* [s.n.], scuturată violent din lenevia unei platitudini repetate" (*Cicatrizări...*). Sunt note pe care acest ultim articol citat le pune sintetic în lumină, în rândurile următoare: „Limbă nouă, senzaţie crudă, construcţie clasică obiectivă (impusă de o constrângere proprie), poezia actuală umflă coaja solului, circulă sevă prin nervura frunzelor, ţâşneşte apă minerală".

În ultimă instanţă, ceea ce se impune este aceeaşi năzuinţă avangardistă de a realiza o viziune dinamică a lumii, într-un proces al creativităţii permanente. Cristalizarea discursului în forme definitive, în opere perfecte, contează, încă o dată, mai puţin decât *trăirea*, *experienţa*, *facerea*, *tensiunea* creaţiei: „Antologia o iubesc neizbutită. Vreau încordarea poetului..." (*Note...*). În acelaşi număr 13—14/1927 al revistei, B. Fondane notează, prefaţând partea franceză a antologiei de lirică actuală, o idee apropiată: „Nu e câtuşi de puţin momentul să creăm capodopere [...]. A trăi această realitate ce ne este dată într-o atât de scurtă durată, la lupă, la microscop, vom lăsa oare să cadă din ea o singură fărâmă pentru a scrie versuri? Poezia e depăşită de pretutindeni; dacă nu ne depăşeşte, cât mai valorează ea, oare? [...] Ne rămâne, aşadar, poezia seismografică..."

Într-un spaţiu de interferenţe ale ideilor şi atitudinilor avangardiste, în care principalele orientări precedente sunt întâmpinate cu spirit critic de la înălţimea doctrinei artistice con-

structiviste nou asimilate, gruparea *Integral* face, aşadar, mai degrabă operă de consolidare a poziţiilor cucerite, în sensul afirmării mai decise a spiritului novator, fără concesii în afara programelor avangardei, dar foarte receptivă la multiplele lor nuanţe. Concepută, în linii mari, după modelul artelor plastice, perspectiva asupra *poeziei* se menţine şi în această etapă la nivelul unei schiţe generale, indicând, cum am notat mai sus, mai mult o *tendinţă* decât realizarea vreunui set foarte precis de exigenţe specifice. Situaţia e rezumată, oarecum, emblematic de Ilarie Voronca în reflecţiile sale despre „poezia nouă", unde se referă explicit la încercarea de a echivala în discursul poetic elemente ale „sistemului constructivist" din pictură: „Îndepărtarea oricărui subiectivism, integrarea portretului, peisajului, naturii moarte, *nu ca expresie de suflet*, ci ca existenţă materială organică, iată în nucleu doctrina realizării contimporane. [...] *Răsfrântă această atitudine în poezie* (subl. n. — I. P.), capătă o şi mai adâncă semnificaţie".[1] Refuz al confesiunii, deci, obiectivare a lirismului contra excesului de „emoţie" („Poetul drumului de azi nu geme, nu se emoţionează bolnav"), schimbare a unghiului de „observare" a „substanţei poeziei noi", o „observare" ce se vrea „ştiinţifică, nu ca precizie, ci ca sistem: organică, *obiectivă*"; un accent mai apăsat pe articularea formală strictă, valorificând materialitatea cuvântului şi angajând o imagistică îndrăzneaţă în ineditul ei, ce asigură prin ale sale „asociaţii fulgere" destructurarea coerenţei exterioare naturaliste şi logic-anecdotice: „în locul fotografiei sau povestirei-reproducere, elementele considerate în spaţiu capătă o existenţă acută". Ce înseamnă, în poezie, această perspectivă spaţială asupra „elementelor" putem abia deduce din referinţa făcută tot la artele plastice, mai exact la punctul de plecare al constructivismului pictural identificat în Cézanne: „considerarea obiectului ca *obiect în spaţiu*, posedând toate elementele de echilibru ale volumului: dimensiuni, centru de gravitate, pondere". Simetric, „răsfrântă această atitudine în

[1] I. Voronca, *Cicatrizări. Poezia nouă*, loc. cit.

poezie", ar marca, se pare, o reorganizare a „elementelor" verbale care, eliberate de retorica sentimentală şi de anecdotică, „pulsează, plutesc incoerent real precum în pământ cărbune": mod de a spune că poetul se situează faţă de universul cuvintelor ca în faţa unei lumi elementare, ce nu mai ţine seama de tiparele preexistente, ci se restructurează conform unor necesităţi de echilibrare specifice spaţiului textual.

Interesant este că, în momentul când îşi va scrie, peste câţiva ani (1929), prefaţa la *Privelişti*, B. Fundoianu se va exprima în termeni destul de apropiaţi de acest „constructivism" atât de atent la calculul „ponderii" fiecărui element constitutiv al poemului: „Dincolo de anecdotă, echivalenţa, polivalenţa, corespondenţa erau cerute. Nu din imagini se încleia, nici din emoţii, ci din volume, din suprafeţe potrivite, din conjugări de echilibruri, din contacte precise, din ponderi măsurabile. Nici într-un caz, realitatea, oricare ar fi fost dânsa, nu prima inspiraţia sau tehnica poemului."[1]. Cu un univers imaginar de factură mult diferită, „integralistul" Voronca, atât de sensibil la spectacolul „fazei activiste industriale", recunoscuse, în fond, acelaşi primat al *sintaxei* textului în raport cu „realitatea", de vreme ce preciza, tot în articolul despre „poezia nouă" că: „Materialul poeziei moderne (ca şi al picturii) poate fi acelaşi ca al poeziei de totdeauna. Îmbogăţirea lui printr-o sumă de elemente în urmă apropiate: invenţii tehnice, operaţii matematice sau bancare, e de pură suprafaţă". Sau că: „Desigur, poezia nouă poate relua temele vechi: lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna etc.". Ceea ce conta era „interpretarea" acestui „material", realizată în structura „organică, obiectivă" a poemului. Voronca se întâlnea astfel şi cu Ion Vinea, cel din *Vorbe goale*, care căuta, dincolo de „revoluţia de vocabular" o autentică „revoluţie a sensibilităţii". Cercetarea producţiei poetice tipărite în paginile *Integral*-ului va arăta — ca şi cea de la *Contimporanul*, 75 *H. P.* sau *Punct* — cât de relativă e totuşi,

[1] B. Fundoianu, *Câteva cuvinte pădureţe*, în *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 6.

prin forţa lucrurilor, oglindirea teoriei constructiviste în practica creaţiei.

III. CONSTRUCTIVISM ŞI POEZIE

Despre încercările de a transpune în poezie ideile constructivismului din artele plastice s-a spus, cum am văzut, că nu au dus şi nu puteau duce la rezultate foarte convingătoare, dată fiind extrema dificultate a echivalării unor limbaje atât de diferite. Aplicate *ad litteram*, propoziţiile programatice înscrise, de pildă, în cel de-al doilea manifest al grupării olandeze *De Stijl*, după care „scriitorul modern [...] nu va descrie nici un eveniment, nu va descrie deloc, ci va scrie", realizând „unitatea constructivă a conţinutului şi a formei" îndeosebi prin recursul la „sintaxă (prozodie, tipografie, aritmetică, ortografie)", au sfârşit prin a se concretiza în compoziţii lettriste, preludii ale „poeziei concrete" de mai târziu. Dovadă, experienţele unor Theo Van Doesburg, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, sau, din spaţiul rusesc, ale lui Cicerin, — ca punere în practica textuală a principiului sintezei artelor: poezie, pictură, muzică... — proclamat în manifestele momentului.

Cercetătorii constructivismului european au observat însă că accepţiunile termenului însuşi nu se suprapun în diversele zone de afirmare a mişcării, astfel încât extremei, să-i zicem „formaliste", ilustrate de nume precum cele amintite mai sus îi corespunde, simetric, direcţia angajată social a „productiviştilor" ruşi din anii imediat următori Revoluţiei din Octombrie, a LEF-ului lui Maiakovski (ce situa constructivismul sub semnul „finalităţii şi economiei în artă"[1]), ori a *Centrului literar al constructiviştilor* (1924) —, format, între alţii de scriitori ca E. Bagriţki şi Vera Inber — care vorbea în manifestul său despre

[1] Cf. S. Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, vol. I, p. 156.

„larga însemnătate socio-culturală" a acestei orientări, depășind sfera esteticului[1].

Dacă accentele pe diverse aspecte ale programelor constructiviste sunt în chip diferit distribuite de la un manifest la altul sau între spațiile culturale interesate, câteva note comune ale atitudinii față de poezie pot fi totuși identificate. Dat fiind faptul că „o dată cu constructivismul, avangarda se aliniază, cu trup și suflet, la revoluția industrială, la spiritul științific și tehnologic care inspiră civilizația contemporană — orașul și uzina"[2] este, de așteptat ca, pe urmele futurismului, o astfel de aliniere să aibă consecințe importante asupra *universului imaginar* al literaturii produse în aceste cercuri. „Marea fază activistă industrială", „zodia citadină", „împărăția afișelor luminoase" etc. dau, în manifestele constructivismului românesc, o idee despre ceea ce urma să contureze, sub un atare unghi, creația colaboratorilor de la *Contimporanul*, 75 *H. P.*, *Punct*, *Integral*. În ce privește natura și calitatea *lirismului*, frapează pretutindeni voința de a se substitui datelor romantice ale sensibilității, elanului sentimental, individualizării perspectivei, rigoarea unei atitudini „obiective", controlate de intelect, atentă mai degrabă la dinamica exteriorului, surprinsă inginerește, în „imaginea plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse", cu o economie verbală indicând prin ea însăși refuzul retoricii și al dezvoltărilor anecdotice ale discursului. Ca și anulată — cum s-a observat — în cazul unor experiențe de tipul celor ale lui Van Doesburg, Schwitters sau Cicerin — literatura se vrea întemeiată, la cei mai mulți dintre constructiviști, pe o disciplină a expresiei evidențiind concentrarea, geometrizarea materiei sonore, modelarea ei ca realitate cvasiautonomă; dacă nu-l reduc la cuvânt și literă structurate în figuri (tipo)grafice, ei pretind o maximă plasticitate *imaginii*, „notației" pseudo-impresioniste, concepute în forme echilibrate, aproape austere uneori. Neputând elimina, în fapt, datele lumii din afară pentru

[1] V. St. Bann, în *Les avant-gardes littéraires...*, II, p. 1 013.
[2] V. *Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, p. 559.

a ajunge la o reală abstractizare ca în artele plastice, vor ambiționa măcar să impună semnelor ei o ordine considerată definitorie pentru civilizația mașinistă, un ritm evocând același univers mecanic. Din acest punct de vedere, poezia care se scrie în spațiul constructivist pare — cu excepțiile notate mai sus — mai aproape de *cubism*, decât de abstracționismul plastic pe care încearcă să-l echivaleze. Scriind despre cubism, Marcel Iancu — ne reamintim — sublinia că: „Linia, volumul, culoarea sunt elemente plastice și nu se găsesc decât sub înfățișare dezorganizată în natură. // A culege și organiza elementele plastice constituie problema artelor plastice"[1]. Or, în cele din urmă, aceasta e și problema poeziei... constructiviste, cel puțin în expresia ei mai moderată.

Nu e mai puțin caracteristic însă interesul pentru însăși funcționarea „mecanismului" textual. Așa cum un Vladimir Tatlin vorbea, în manifestul său din 1920, despre o „sintaxă a materialelor", „poezia constructivă" preconizată de Van Doesburg avea în vedere în primul rând substanța sonoră, ritmul și plasticitatea cuvântului (literei), iar K. Zelinski scria, în articolul său programatic din 1924, *Constructivism și poezie*, că: „studiul aprofundat al cuvintelor poartă în el un caracter obiectiv, subordonat sensului; în el se poate dezvălui logica internă ce modelează materialul cuvântului în concordanță cu țelurile poetice"[2]. Și tot teoreticianul constructivist rus adăuga: „Toată carnea versurilor, constructele particulare, frazele, sunetele, imaginile se pun la unison cu sarcina centrală [...]. Întreg materialul plastic poetic, prin care se construiește tema, este strict determinat de constructul magistral (sarcina de bază)"[3]. Textul poetic trebuia să se înfățișeze așadar ca un organism perfect articulat, unitar, coagulat în jurul unei *teme* fundamentale, rezultat al unui proces de concentrare și densificare a expresiei: „Principiul repartizării constructoare a materialului este încăr-

[1] M. Iancu, *Cubism*, în *Contimporanul*, V, nr. 71, dec., 1926

[2] Cf. J. Claude Marcadé, *Le constructivisme en U.R.S.S*, în *Les avant-gardes littéraires...*, p. 524.

cătura maximă a necesității pe unitatea lui, adică scurt, strâns; în puțin — mult; într-un punct — totul"[1]. Paralel, reflecțiile lui Ilarie Voronca din *Punct și Integral* atrăgeau atenția asupra unor demersuri similare, vizând aproximarea unei noi „gramatici" a poeziei, în care *sintaxa*, relațiile complexe dintre cuvintele „descojite de simbol", calculul „ponderii" materiale, distribuirea plinurilor și golurilor trebuiau să conducă, alături de „imaginea nouă" la acea „construcție nouă", corespondentă „ritmului vremii".

Lectura poeziei publicate în periodicele de orientare constructivistă de la noi arată — ca și în alte spații literare — cât de dificilă și aproximativă este „alinierea" ei la strictele exigențe programatice. Și aceasta nu numai din cauza incompatibilităților dintre abstracționismul plastic luat ca model și limbajele poeziei: poeții români ce teoretizează constructivismul și încearcă să-l ilustreze liric sunt — de la Ion Vinea și Ilarie Voronca, la Ștefan Roll sau Mihail Cosma — mai degrabă predispuși să realizeze acea „sinteză modernă" sugerată întâi la *Contimporanul* și devenită punct central al programului „integralist". Pe „fundamentele constructiviste" adesea invocate, se întâlnesc elemente eterogene, amintind de futurism sau de dadaism, uneori și de expresionism, iar stagiul simbolist al unor poeți ca Ion Vinea sau Voronca mai lasă de asemenea urme, în, bunăoară, atmosfera de declin crepuscular ori în toposul unui univers spectacular, în care subiectul liric apare în ipostaze arlechinești de derivație laforguiană. Spiritul constructivist ce se dorește dominant se află de fapt în simbioză cu date ale unui modernism mai cuprinzător, în care se cuvine să includem și experiențele „unanimiste" și simultaneismul „cubismului" poetic... Însuși programul constructivismului românesc a prins contur într-o ambianță și la o publicație — *Contimporanul* — ce promovase (și va continua să-l susțină paralel) modernismul moderat (Arghezi, Barbu, Fundoianu, A. Maniu...), iar mentorul ei, Ion Vinea, e, dincolo de disponibi-

[1] *Ibidem*, p. 527.

litățile revoluționare afirmate periodic în manifeste, un temperament suficient de sceptic și rezervat, în fond, pentru a-și relativiza gesturile de frondă și insubordonările, afișate, altminteri, nu fără o certă plăcere a jocului.

*

Curioasă și destul de derutantă este la ION VINEA diagrama colaborărilor sale la revistele avangardei. Tipărirea unor poezii lăsate ani de zile în manuscris, cu precizarea, de fiecare dată a momentului scrierii (dacă nu cumva multe dintre ele sunt antedatate din diverse rațiuni), semnalează oricum, și foarte frecvent, niște decalaje ce vor fi având rostul lor, cel puțin în sensul moderării și relativizării angajamentului său avangardist. Atitudinea față de dadaismul pentru care păruse pregătit tot atât cât Tristan Tzara fusese un avertisment; iar citatele *Vorbe goale*, tipărite în revista *Punct* în plină afirmare a constructivismului, indică deja rezerve serioase față de interpretarea superficială a metamorfozelor limbajului poetic propuse de avangardă: unei „révolution du lexique" i se preferă „la révolution de la sensibilité, la vraie"...

Or, poezia scrisă sau publicată de Vinea în anii coagulării grupărilor avangardiste este și vrea să fie semnul unei asemenea „revoluții". Cum s-a putut observa, poezia rămâne pentru el, și în chip esențial, „o stare sufletească" ce refuză să-și limiteze universul de referință, putând fi descoperită „pretutindeni". Iar dacă, „pentru a fi redată nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă" — cum se mai spunea în *Principii pentru timpul nou* — înseamnă că se pune încă un mare preț pe *lirism*, în prelungirea unei poetici a sugestiei, de sursă simbolistă, cu amendamentele, desigur, afișate încă de timpuriu, în poemele din *Noua revistă română* ori *Cronica*, ținând de cenzura ironică impusă de o tot mai acută conștiință a convenției literare. Schimbările „sensibilității" constau la el tocmai în realizarea acestui aliaj de lirism și luciditate, în depășirea expresiei retorice a sentimentului, a „naivității" lui, spre

o atitudine mai reticentă și mai distantă, marcă a unui anume scepticism căruia „modernii" îi conferă un nou accent. Vinea s-a exersat prea mult la școala anticonvenționalismului postsimbolist, pentru a mai putea întâmpina cu un entuziasm nefiltrat de o conștiință trează până și cele mai noi adeziuni la „spiritul vremii". Trezia lui măsoară de fapt o distanță elegiacă față de lume și de propriul eu, o dureroasă crispare de atâtea ori remarcată, iar momentele de destindere și „joc", câte sunt, apar ca rare concesii făcute impulsurilor eliberatoare. „Abia dacă și-a îngăduit, recreativ și cu o rezervă ironică, să adopte stilul standard al școalei, afectat de succesorii săi" — nota, în această privință, Șerban Cioculescu, care observase tot atunci că: „Spre deosebire însă de caracterul ofensiv și militant al urbanismului, din panoplia urbaniștilor mai tineri, d. I. Vinea nu arbordează poezia citadină cu un caracter programatic spre complementarea esteticei constructiviste reprezentată în plastică și arhitectură de d. Marcel Iancu. D-sa, în definitiv, nu face decât să-și schimbe decorul unei tristeți organice."[1].

Fapt este că, în chiar numărul 46 din 1924 al *Contimporanului*, unde lansa *Manifestul activist către tinerime*, Ion Vinea publică o poezie precum *Filtru* (datată, 1920), din care notele constructiviste cele mai caracteristice lipsesc: nici ambianță citadină, nici ritm trepidant al „fazei activiste industriale" și prea puțin din „expresia plastică strictă și rapidă a aparatelor Morse". Textul face mai degrabă apel la elemente de peisaj natural, reținute într-o notație ușor eliptică, ce le înregistrează și reverberația lăuntrică, realizând un izomofism al „impresiilor" aparent disparate, pe linia sugestiei unei atmosfere elegiace, specifice viziunii crepusculare a poetului:

La cerul întâi străjeri de tuci
plopii fac câte cincizeci de pași
Amurgul ne unge sfinți

[1] Ș. Cioculescu, *Poezia d-lui I. Vinea*, în *Aspecte lirice contemporane*, [București], Editura Casa Școalelor, 1942, p. 37, 34.

prin foc rătăcim cu viori de iarbă
Aburi de zodii preajma leagănă
Lacrima morților liniști încheagă
Unde ești frate de pământ
în gând suflat ca o umbră —
Clopot vechi întrebarea o scufundă —
Ceasul de judecată atinge
amintirile în giulgiul lor de praf...

În anul precedent apăruse însă un alt poem, *Lamento* (purtând aceeași dată a scrierii, 1920), unde ambianța „constructivistă", cu toposul definitoriu al *orașului feeric, spectacular*, e dominantă. Numai că și atunci „starea sufletească" era tot una elegiacă, de inaderență și înstrăinare, trimițând mai curând la atmosfera expresionistă:

Ploi de martie, tragedie citadină
arborii-și fac semn ca surdomuții.
Pentru spectacolul de adio
plângeți lacrimi de făină, sonerii, lumină
de Sfântul Bartholomeu al afișelor.

Dinspre barieră noaptea vântuie —
treci între cristale, feeric, deci —
pe rugul lăuntric răstignită,
în dâra farului, snop imponderabil
ritm discret pneu rostogolit.

Și s-au aprins stelarele vitrine
cumplit Negrul (tău) se strâmbă în carton
înghite felinarele unul câte unul
la intrarea în teatru va dansa, va dansa,
— Nu mă vezi, sufăr, sub cilindrul inutil.

Pe de artă parte, în profilul abia schițat, în final, al eului liric, se poate ușor citi un derivat al ipostazei arlechinești atât de caracteristice primului modernism românesc, în spațiul căruia (îndeosebi prin Adrian Maniu) figura clovnului trist fusese, pe urmele lui Jules Laforgue, o prezență dintre cele mai semnificative. El sintetizează oarecum dubla serie de notații con-

trastante corespunzând stării sufleteşti ambigue; ploile de martie, cristalele cu sclipiri feerice, lumina farurilor, stelarele vitrine, dansul sărbătoresc — în conjugare cu „tragedia citadină", semnele stranii ale arborilor, „spectacolul de adio", lacrimile de făină, „Sfântul Bartholomeu al afişelor" zdrenţuite, vântul nocturn, răstignirea pe rugul lăuntric, grimasa interpretului de jazz pe afişul teatral... Înfăţişarea festivă a acestui peisaj urban e echivalentă măştii clovneşti a suferinţei disimulate (la care „lacrimile de făină" ale afişelor trimit în mod evident): „cilindrul" ţinutei de gală, „inutil", este el însuşi o astfel de mască.

Şerban Cioculescu a avut perfectă dreptate văzând în această poezie a lui Vinea o piesă „caracteristică pentru deslușirea întregii sale activităţi lirice"[1] — şi observaţia e cu atât mai valabilă pentru definirea „stării sufleteşti" din momentul constructivist. Căci Vinea rămâne şi acum — aşa cum se va califica mai târziu — un poet al „vederiei de sine însuşi", iar aceasta e a unui personaj funciarmente solitar, mai mult spectator sceptic sau dezabuzat al agitaţiei moderne-citadine, construindu-şi despre „evul" spectacular o imagine ce nu e fără tangenţe cu viziunea apocaliptică a expresioniştilor, într-o versiune oarecum mai atenuată, căci tensiunii exacerbate îi face loc o stare de oboseală şi renunţare, un sentiment al căderii fără speranţă. Încă o dată, „oraşul feeric" e contrazis de „umbra" lăuntrică, iar notaţia concisă, aproape telegrafică, traduce aceeaşi inadereţă, retragerea în sinele însingurat:

Pâclă şi brumă jertfa hornurilor nu mai e primită
Lumini zgâriate pe cer
N—S—E—W — vibrări
farurile beau nimbul în care înaintează
sonerii treieră chemări în săli
laolaltă împreună, cu toţii lunecăm spre o clipă la fel

fără steaguri coborâm veacul
cu umbra noastră vestmânt.

(*Ev*, în *Punct*, 1924)

[1] V. *O privire asupra poeziei noastre ermetice*, în *op. cit.*, p.19.

Pe o „schemă" similară e construită şi poezia *Svon*, datată tot 1920, dar pe care poetul o publică în revista 75 *H. P.* în 1924, reluând-o în anul următor în *Contimporanul*, sub titlul *Cosmopolis*. Ambianţa primăvăratică a metropolei moderne („De miresme aerul e greu / în Mai / precum uleiul sfânt // De muzici parcurile metropolii / se leagănă / ca o cireadă migratoare / de elefanţi prin dunele natale") prinde contur într-o notă de dinamism transmisă de o lume a obiectelor specifică imaginarului constructivist, pentru a se încheia în tonuri sumbre, cu imaginea unui „dans al morţii": „Treci gând printre culorile ce ţipă / o dată cu viorile-n grădini, / şi tăvăleşte-te ca o pisică / în artă, în cupe, în fraze şi în venin, / prin flora tropicală de afişe /.../ Oraş cu paratrăznetele în stea / şi-aprins, de gală, în besne ca o navă — / dăruie-ţi scările, mansardele, terasele, / barăcile ce se răsfaţă în slavă / şi spulberă-mă în ritmul tău făcut, / şi-n şoaptele, şi-n tufele cu razii / pe urma îngerilor tăi de ceară / ţi-a hohotului tău pierdut. // Danţ îndârjit al vremii care moare".

Alteori, o undă bacoviană poate fi surprinsă în „balul felinarelor, palid / firmament în umbra din cetate" (*La ora când cafenelele se închid*) sau în „cavoul" din *Necroman* — un fel de replică la *Plumb*, unde atmosfera desuet-sentimentală e echilibrată de notaţia prozaică, persiflantă (ca în poemele din anii 1915–1917); prezenţa unei metafore extrase din universul mecanic, insolită în context, ca şi teatralitatea finalului ce înscrie, ludic, tensiunea sufletească în *litera* verbului, conferă accentul avangardist acestei caracteristice compoziţii:

> În cavoul ca o vistierie ferecat
> din mireasă a rămas o rază
> Un suspin prin toamna coroanelor
> tăcerea e o sită Auer
> Orice svon scutură cenuşă.
> Aici zac bucle de parfum vechi
> şi coastele împletesc coşuri de fructe
> lacrimi de ceară în veştejiri licurici
> Praful fin e pentru strănutat (...)

Vânt vuie-n plete şi-n plopi prinde grai,
Paşi printre îngerii numerotaţi.
— Cine-i ?
— staaaaaAAAAi.

Atras de cotidian, ca toţi avangardiştii, Ion Vinea îşi caută nu o dată pretextele de poezie în spectacolul străzii comerciale, cu vitrinele explodând de culori exotice, ca în concentratul „reportaj" liric intitulat *Reclamă:* „La Ciobanu / lunecă pe chitre soare. / (...) Au sosit / strugurii timpurii din sud / banane în piele de căprioară / şi nucile de cocos / cumplit testiculare / în care râsetele negrilor se-aud. / Aici, aici / unde cumpără Lily Popovici / sună-ţi anii în valută tare / pipăie meridianul Bucureşti–Paris"

O secvenţă din grupajul publicat sub titlul *Prund* în *Contimporanul* din 1925 şi reluată apoi ca poem de sine stătător (*St. Martin*), preia parodic stilul „anunţurilor" jurnalistice, pe o linie ce fusese încă cea a versurilor „„moderniste" de pe la mijlocul deceniului al doilea:

Iubita de altădată răspunde la numele Margareta
ochii ei trădează visuri palustre
chipul ca ora ceaiului, părul
aşijderi, — pare mai înaltă decât e
semne particulare n-are
găsitorii se vor adresa la ziar
unde vor primi o bună recompensă.

Extrema acestei atitudini parodice, antisentimentale, o ilustrează însă poezia „cvasi concretistă"[1] *Eleonora*, publicată în 1928 în revista *unu*, ce pare a satisface mai multe exigenţe constructiviste, de vreme ce respinge retorica gesticulaţiei romanţioase coborâtă la foarte prozaica sugestie a funcţionării

[1] V. M. Mincu, *Studiu introductiv* la *Avangarda literară românească*..., p. 33.

unui mecanism, recurgând, pe de altă parte, la „lettrismul" preconizat de Van Doesburg sau K. Schwitters. Exercițiul ludic nu este deci cu totul gratuit și nici nu deplasează exclusiv atenția asupra materialității, a plasticității textului, ci lasă ușor să transpară sensul persiflant al micii bufonerii mecanice

Tu o
Tu
Ah tu Ah tu
T U U U U U U U
Ah – tu Ah
T U U U U U U U U
Ah—tu ah—tu ah—tu ah—tu ah
Tu Ah Tu Ah T U U U U
Ah—tu—ah, ah—tu—ah, ah—tu—ah
ah—ha—ah—ah—ah–haah—ha—ah
ah—Ha ah—Ha ah—Ha ah—Ha A H
a — a — *Ah Ha*
aaaaaaH
TUUUUuuuu
EELEe oo noo ra.

Producții pur lettriste fuseseră reproduse și în *Contimporanul* sub semnătura englezului Sidney Hunt, iar dintre români, Jacques G. Costin încercase să compună, printre fabulele sale reinterpretate parodic, astfel de texte, fără ca o atare practică să devină totuși prea caracteristică în acest mediu. Ea rămâne oarecum accidentală și „recreativă" — vorba lui Șerban Cioculescu.

„Constructivismul" lui Ion Vinea e, cum se vede, destul de greu de izolat dintr-un aliaj complex de elemente modernist-avangardiste diverse, dintre care numai arareori se impune ca realitate preponderentă. Că poetul ar fi fost „dotat cu un instinct tropic ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric" — cum afirma G. Călinescu[1] — e un fapt doar

[1] V. *Istoria literaturii române*..., ed. cit., p. 812

parțial confirmat de creația sa. Alimentată de mai multe izvoare ale spiritului modern, aceasta le face să comunice ca într-o pânză freatică, într-o sinteză ce contopește adesea extremele: sentimentalismul și ironia acidă, lamentația elegiacă și degajarea ludică; iar la nivelul universului imaginar, notația de peisaj natural cu „reportajul" citadin, reveriile intimității cu deschiderile panoramice, de colorit caleidoscopic, al unui „afară" caracteristic pentru spectacolul vieții moderne.

Din felul cum a înțeles să-și tipărească versurile, amestecând diversele etape, reiese de altfel cu destulă claritate intenția unei anumite unificări a perspectivei asupra poeziei sale, de natură să cuprindă toate experiențele „moderniste". În „revista de artă constructivistă" *Punct*, el publică în 1924 un poem tipic simbolist, *Miez de noapte* (*Voluptas*), datat, de altfel, 1912, urmat, tot acolo, peste câteva numere, de *Tatăl nostru* (1916), text reprezentativ pentru etapa primului modernism demitizant, pe linia Laforgue-Adrian Maniu, însă cu obsesii și motive deja specifice lirismului elegiac, al ariditații lăuntrice și al recluziunii solitare:

> Noaptea ne-a zidit
> pe pământ înfloresc lămpile
>
> Veghe între patru pereți
> închin gloriei singurătăți
> pentru venirea de mai târziu
> inutilă
>
> Uscat a gândului perete văruit —
> poate înțeleg că mi-am greșit menirea...

Dar aceleiași publicații avangardiste i se încredințează, cum am văzut, piese ca *Necroman*, *Ev și Reclamă*, mai în spiritul constructivismului.

Abia facem o asemenea observație, că și notăm, sub titlul *Zero*, o poezie unde discursul pare mai aproape decât oriunde de „imaginea plastică, strictă și rapidă, a aparatelor Morse":

Luna slove în nisip tăcere
luminează-mă cu mâna pe inimă
Diana nume spulberat Diana
Suvenir salcâmi cu dinţii albi
râd şi azi — e lin atât că toate miresmele
se zvârcolesc ca pisicile.

Sub ea, citim însă data... 1919. Să mai adăugăm că în penultimul număr din *Punct*, Vinea retipăreşte. *Visul spânzuratului*, scrisă în 1915 şi că poezia *Coma*, în limba franceză (1916), prezentă tot acolo, e compusă într-un stil ostentativ arhaizant? Dar poetul ne contrariază încă o dată, notând în nişte *Puncte* (din numărul 2 al revistei amintite): „Art poétique: imposer au prochain son délire". Semne de suprarealism? Ca şi în prima frază a aceluiaşi text „Et l'éternelle voix qui s'exaspére en vain au fond des téléphones", sau în nu puţine secvenţe suspendate din ciclul *Prund* (*Contimporanul*, 1926): „Puneţi mâna pe / Ucigaşul Arborilor"; „Lângă ecoul său s-a culcat vocea" „Mă dor / ochii orbului de peste drum"; „Ce folos dacă / ochii noştri au pierdut vasul fantomă / Toate femeile / m-au părăsit, cu hohot, deodată"...

Avangardist moderat, a cărui lirică are — ca să-l citäm încă o dată pe Şerban Cioculescu — „un caracter de clasicitate în cadrul modernismului"[1] — Ion Vinea a manifestat, aşadar, şi faţă de constructivismul pe care-l susţinuse programatic o atitudine similară cu cea arătată în raport cu dadaismul sau cu alte orientări modernist-avangardiste: a selectat, adică, elementele ce conveneau aspiraţiilor sale novatoare, tendinţei de a fi „în pas cu vremea", îngăduindu-şi chiar unele libertăţi ludice în interiorul formulei exploatate, dar cu o anume rezervă „critică", dictată de o conştiinţă creatoare prea lucidă pentru a se lăsa fascinată cu inocenţă de suprafeţele strălucitoare ale lucrurilor. Alergia faţă de „formulă", şi „convenţie", de literatura „iremediabil antipatică", l-a situat pe un prag, semnificativ

[1] *Op. cit.*, p. 37

al conştiinţei poetice, la nivelul căruia „sensibilitatea" apare ca sinteză echilibrată de afectivitate şi „răceală" intelectuală, elanurile sentimentale fiind la tot pasul cenzurate, bănuite, ironizate. Feeria metropolei constructiviste şi ritmurile trepidante ale „fazei activiste industriale" au generat la Ion Vinea acea „stare sufletească" particulară, crispat-elegiacă, ce nu diferă substanţial, totuşi, de celelalte momente ale evoluţiei sale poetice cu toate că limbajul va comporta unele schimbări; chiar între ultima etapă, mai clasicizantă, şi cele mai „revoluţionare" de la început, unitatea de adâncime e în afară de discuţie. Experienţa constructivistă a îmbogăţit însă universul imaginar al operei lui Vinea, a oferit noi argumente în favoarea unei modernităţi a discursului liric (anticonvenţionalism, respingere a retoricii şi anecdoticii, concentrare a „notaţiei", insolitare a imaginii etc.) topindu-se în substanţa creaţiei întregi, într-o modelare proprie, a unei reale *personalităţi*. Mai puţin spectaculos decât alţi camarazi şi discipoli avangardişti, dar fără îndoială mai profund, Ion Vinea a contribuit substanţial la „revoluţia sensibilităţii, cea adevărată", în momentul atât de propice metamorfozelor liricii pe care l-a constituit avangarda literară.

*

La douăzeci de ani, câţi împlinise în momentul primelor contacte cu avangarda, ILARIE VORONCA (1903–1946) întâmpina însă cu un entuziasm total noile programe de creaţie, manifestându-şi nu numai adeziunea formală, ci afirmându-se printre cei mai fervenţi promotori ai noii „stări de spirit". La *75 H. P.*, pe care o conduce, avându-i drept colaboratori pe Victor Brauner şi Ştefan Roll, apoi la *Punct şi Integral*, el va participa cu pasiune la definirea constructivismului integralist românesc, publicând, cum am văzut, substanţiale eseuri şi fervente manifeste, prin care avansează cel mai mult în direcţia conturării unei „poetici" corespondente doctrinei artistice a constructivismului plastic. Paralel, el tipăreşte în revistele amintite,

dar şi, de câteva ori, în *Contimporanul*, poezii care, alături de cele ale lui Ştefan Roll, se vor ilustrarea cât mai fidelă a exigenţelor doctrinare.

Când îi apăreau în 75 *H. P.* cele dintâi texte de sursă dadaisto-futuristă şi cu amprente ale imaginarului constructivist, Voronca era deja un poet publicat de E. Lovinescu în *Sburătorul* (unde şi debutase în toamna lui 1922), prezent apoi în reviste ca *Flacăra*, *Năzuinţa* şi chiar *Contimporanul*, cu versuri adunate în 1923 în volumul *Restrişti*. Prea puţine elemente ale acestor versuri de debut ar fi putut lăsa să se întrevadă rapida sa evoluţie avangardistă. *Restrişti*-le însumau poeme de tonalitate elegiacă, de un accentuat sentimentalism, al căror univers imaginar apărea mult îndatorat simbolismului bacovian şi unor discipoli mai noi precum Camil Baltazar (din *Vecernii*) ori Demostene Botez. Titlul cărţii, dar şi majoritatea textelor componente indică culoarea acestui lirism: *Tristeţi*, *Nelinişti*, *Sfârşiri*, *Primăvară tristă*, *Preumblări bolnave*... Spaţiul oraşului de provincie bacovian — „oraşul întunecat" sau „deznădăjduit" şi „de întuneric", „tristeţea zidurilor de internat", „cenuşiul pereţilor", „ferestrele mâhnite", cu oamenii atât de deznădăjduiţi", „femeile cu mâini subţiri" şi „privirea rugătoare şi tristă" etc. — este modelul acestor versuri tânguitoare evocând o lume stagnantă:

> E pustiu şi e frig în odăi stinse
> Toată viaţa o regăseşti ca pe un ceasornic oprit
> Auzi sufletul căzând, poate sunt frunze,
> pasul tău prin amintire sângerat şi rănit.

Ipostaza definitorie a eului e cea a unui adolescent sentimental, bolnav sufleteşte, suferind de langori specifice poeziei simboliste a spitalelor („...gândurile mele triste s-au plecat spre tine / ca spre lumina unei ferești, fiori bolnave"), rătăcind pe itinerarii mereu aceleaşi, de romanţă eminesciană trecută prin filtru bacovian, şi nutrind reveria unor evaziuni salvatoare

(„Vreau să rătăcesc dincolo de mâhniri") într-o natură luminoasă, aproape idilică:

> Vino, vom merge la Soveja în munți
> Acolo, trecutul meu, ca într-un cufăr vechi o haină albă,
> Zarea e cu brazi și pe sânul munților oile — salbă...

Monotonia acestei poezii supraîncărcate de epitete ale tristeții (*dureros*, *mâhnit*, *sfâșietor* etc.) e tulburată însă salutar de o imagistică adesea îndrăzneață, atestând o bună ucenicie la școala lui Adrian Maniu, și care prevestește ceva din efervescența imagismului de mai târziu: „În clavir sunt accente vechi, ca-ntr-un herbar flori păstrate", clopotele se depărtează „ca albe cirezi", „și iată în mine chipul tău ca-ntr-un pahar o floare albă", „drumul ca o melodie se pierde" etc. E drept că tot în această înclinație spre abundența asociativă (prin punerea în relație a unor elemente distanțate între ele și construirea discursului liric ca simplă adițiune de imagini) se află și simptomul exceselor viitoare, ce vor afecta unitatea structurală a poemelor avangardistului Voronca.

Între ceea ce face poetul constructivisto-integralist și aceste prime compuneri, distanța e considerabilă. Militantul de la *75 H. P.*, *Punct* și *Integral* se desparte chiar în chip radical de sentimentalismul și retorica ce afectează *Restriști*-le, iar pe de altă parte își schimbă, cu nu mai puțin curaj, universul imaginar: spațiului sufocant al târgului provincial cu „cheiuri stinse" și grădină publică în care „bănci și lumini în toamnă putrezesc" i se substituie „împărăția afișelor luminoase" invocată în *Aviograma* de la *75 H. P.*, ambianța dinamică, plină de culoare și vitalitate a orașului-metropolă. Fără a dispărea cu totul, notele elegiace, lamentația solitarului, angoasele celui ce-și caută uneori zadarnic echilibrul lăuntric vor fi larg compensate de toposul *orașului feeric*, al unei *lumi ca spe*ctacol, al *sărbătorii*. O „invitație la bal" — cum sună și titlul unui poem, reluat pentru placheta din 1931 — ce promite o reală descătușare a energiilor reprimate.

Redimensionarea „constructivistă" a viziunii se impune peste tot — şi e interesant de urmărit felul cum elemente caracteristice imaginarului din *Restriştі* apar valorificate în noi tipare vizând geometrizarea imaginii şi tehnicizarea lexicului, alături de impunerea unui ritm adecvat „spiritului vremii":

> În suburbie cinematograf şi bordel. Iată
> Geometria oraşului: logaritm stelar, vals
> Pe fire electrice soneria Europei ţipând fals,
> Luntre şi pasăre de azur, viziune descuiată.
> (*Cloroform*)

Frapează aici stricteţea notaţiei, accentul pus pe substantiv ca prezenţă imediat materială, în defavoarea verbului (a cărui raritate e suplinită de ritmul sincopat, ca şi mecanic, al versului), voinţa de detaşare, de obiectivare, sugerată de stilul constatativ, de o tensiune reţinută, deschiderea perspectivei spre mai multe orizonturi — pe urmele simultaneismului poetic practicat de moderniştii începutului de secol, Apollinaire, Blaise Cendrars şi alţii. Conservarea formei clasice a versului serveşte sporirii sugestiei de disciplină a comunicării şi de concentrare, cerute şi de programele constructivismului.

Tot dinspre volumul de debut pot fi identificate uşor reminiscenţe bacoviene, reactualizând sentimentul de tristeţe apăsătoare într-un joc al ambiguităţii învăţat de la Ion Vinea cu al său *Lamento:*

> Spectacol de mahala. Zarea se frânge.
> Toamna a dansat, a dansat. Ceasul e deplin.
> şi glasul pământului a răspuns cu pâine şi vin.
> Dinspre abator, noaptea se apropie cu sânge.

În acelaşi poem, *Sfârşit*, deformarea expresionistă a viziunii şi contrastele duse până la stridenţă se conjugă cu o sugestie de geometrizare a desenului imagistic:

> Singur trupul tău ca o harmonică deşirat.
> Auzi corul-lătrat: sirene şi ciori Ave Marie

Abstract surâsul. Vântul prins de epilepsie,
Întreg șahul cer, în apă cu frunze răsturnat
.....
Aici e sufletul peste cupole despletit
Greu huruitul roților în beznă
Și nebunia ca un noroi până la gleznă.
Mă auzi? Râd pentru reprezentația de sfârșit.

Se va recunoaște, și în acest ultim vers, un ecou din Vinea („Nu mă vezi, sufăr sub cilindrul inutil"), prin care se preia caracteristica temă postsimbolistă a *clovnului, arlechinului, saltimbancului*, care pătrunde de drept în universul spectacular avangardist. Păstrându-și culoarea elegiacă, „sensibilitatea răvășită" remarcată de E. Lovinescu în *Restriști* își caută expresia mai sobră, evitând sentimentalismul prin deplasarea accentului pe plastica peisajului și asocierea unor motive și stări lirice mai mult sau mai puțin desuete cu elemente „prozaice" din universul civilizației moderne, precum în *Profil într-o lacrimă:*

Încă zece pași vântul mă ia de brat
Concav râsul
Și sonata ca o poliță de asigurare
Sub vâsle stelele cad chei în cerneală
Lacul.
Creierul oscilează ca un compartiment în transatlantic.

Din mai vechile „rătăciri" și „preumblări bolnave" au mai rămas urme destul de clare, ca în aceste *Concluziuni*, însă cu o nouă tăietură a imaginilor, mult mai îndrăznețe:

Străzile duc spre suferința veche
Vinele noastre sunt catarguri până unde exist
În ecou tresare lampa ca o ureche,
Final ezită glasul tău ca un trapezist.

Majoritatea versurilor publicate în revistele constructiviste și reunite parțial în plachetele *Invitație la bal* (1924–1925) din 1931 și *Plante și animale* (ciclul *Terase*) din 1929, sunt însă

opera unui temperament exaltat, elogiind cu fervoare dinamica vieții moderne înregistrată stenografic în imagini fugitive, dar percutante prin plasticitate și nervozitatea ritmului. O serie de trei poeme publicate în *Punct* în anii 1924–1929, sub titlul *Semnalizări*, purtând data 1922, ar sugera coexistența la Voronca, paralel cu lirica „restriștilor", a unei poezii orientate deja în direcție constructivistă — dacă nu cumva e vorba de o antedatare, pe urmele lui Vinea. Nereținute în volumele amintite, ele sunt totuși ilustrative pentru modificările intervenite în universul imaginar, în sensul transcrierii în cod „constructivist" a unor elemente din mai vechiul decor al romanței cunoscut din *Restriști* sau prin introducerea altora, aparținând noii scene citadine: „Ascultă de aici corul sfâșietor, dactilografă saltimbanc zbor / deschisă cartea de rugăciuni Oberchelner bilanț astral / singur prin toamna balcoanelor fior vesperal / prin urmare (de ce?) stele și îngeri au coborât fără ascensor. // Stăruie promenarea terestră a caselor, șoaptă ca fum / în parcul comunal băncile și-au pus surdină. / Ascultă pulsul bulevardelor și motor zvâcnind — inimă citadină, / la barieră sălciile ți-au ieșit ca gâște în drum. / (...) Auzi? Dimineața se apropie în pas gimnastic VITEZA / Clopotele își bat capul de pereți. Treci / Strigătul fabricilor se destinde ca un aparat Sandow. Deci / Toți pomii fac gimnastică suedeză." (*Semnalizări*, I.)

Într-un asemenea regim spectacular se desfășoară cele mai multe poeme ale etapei constructivist-integraliste. Discursul liric se întoarce cu precădere spre exterior, situându-se sub semnul dominant al *ochiului* ce înregistrează evenimentele cu o febrilă curiozitate, împrumutându-le propriile energii dinamizatoare. Într-o poezie care-și cenzurează cât poate de mult „sentimentalismul", cultivând, în schimb, „obiectivitatea", subiectul liric se confundă cu *ochiul*, *pupila*, *retina*, iar lumea din afară se înscrie într-o viziune caleidoscopică, de „almanah", mozaic pestriț de impresii, stări de spirit, obiecte și evenimente. „Feldspath fruntea și prin pupile sonerii / Fulgeră", „În ochi pâlpâie două lămpi cu gaz", „această privire va reține ziua în declin ca-n laț", „un cuvânt ca o privire", „Pupila ca o

panoplie alunecând" sunt câteva imagini ale acestui ochi viu, orientat spre un univers ce se *deschide* el însuşi, într-o pluralitate de perspective; e o „viziune descuiată": „Ca un păun anotimpul în piept s-a desfăcut, / După tine uşile cerului se deschid", „Arterele mi le descui ca mănuşile", „Aici, oraşul s-a deschis ca un porte-cigarettes"... Spaţiul imaginar este prin excelenţă unul al *expunerii*, *etalării*, *exhibării* — *vitrină*, *panoplie*, *atlas*, *garderobă*, *catalog* etc., scheme ale *aglomerării*, *totalizării*, *rezumării*, în orice caz, a unui număr cât mai mare de imagini: „Toate planetele au poposit în acest / Catalog de maşini agricole Sena"; „Te port în mine ca un registru copier", „Ce rar album de timbre marea mediterană", „Orice pasăre un afiş ceresc", „Vis încadrat prin vestiar, orice salcâm garderob", „Ca jurnale vitrinele s-au deschis în cartier", „virează un foileton acest concert urban", „Umărul tău, ce atlas", „Afişe dinţii tăi ca articole de toaletă". „Panoplie în amurg, plajă, / Luminile se sparg ca sâmburii prin pas" etc., etc. Este însă o vitrină vie, o scenă mereu în mişcare, fie că priveşte peisajul extern ori tensiunea stărilor de spirit. În stilul saturat metaforic, uşor tehnicizat şi eliptic, de culoare constructivistă, ni se înfăţişează, în poemul *Invitaţie la bal*, acest fragment de peisaj crepuscular, văzut în viteză:

> Drum, dinam bandajat excepţional.
> Casele se îmbrăţişează în visul de var,
> Tinctură de iod acest amurg cu rădăcini şi amnar,
> Cât miresmele se împart ca afiş electoral.

O înflăcărată declaraţie de dragoste apare remodelată, tot aici, în sistemul de reprezentări definitoriu pentru amintita viziune panoramic-caleidoscopică, în care elementele civilizaţiei industriale deţin, iarăşi, un loc însemnat:

> Sunt ochii tăi cu terenuri sportive,
> Cu câmpuri şi sonde de petrol,
> Cu hipodromuri, cu hangare de avioane,
> Ce tipografii ochii tăi

Şi pupilele tale, rotative imense,
Cum se desfăşoară din privirile tale
Toată viaţa mea
Ca un jurnal cu ultimele ştiri.

Discursul amoros poate căpăta, într-o secvenţă următoare, şi o turnură parodică, prin coborârea retoricii romanţioase, supralicitate într-un registru mecanic şi prin preluarea ironică a unor clişee de vorbire „manierată":

Te invit, agricultor al măduvei şi nervilor mei.
Ară-mă, treieră-mă, seamănă-mă, plouă-mă,
Deschide-mi supapă de siguranţă, aorta,
Iată: noaptea intră în odaie cu toată stima.

Aceeaşi teatralizare a gesticii se lasă remarcată şi în poemul *Paralel*, publicat mai întâi în 1927 în *Integral* şi reluat sub titlul *Cotnar*, în ciclul *Terase*, din *Plante şi animale:*

Stăpâneşte-mă ca un haiduc în bălţi
cât elixir bântuie prin stea
răscoleşte-mi trupul contrabandist,
înfricoşat un gând nevămuit
încalcă-mi inima ca o frontieră,

Ludicul e prezent de altfel mai peste tot în această poezie a „invitaţiei la bal", care-şi celebrează, în fond, propria libertate în faţa unei lumi ce pare a fi fost abia acum descoperită: un univers festiv, unde dansul şi jocul mobilizează om şi natură, iar timpul se precipită spre momentul duminical, al împlinirii sărbătoreşti:

Ca o moară de vânt, luni, sâmbătă, miercuri,
Duminică, duminică, e o bomboană de mentă,
E Dumnezeu în menagerie, amin glasul lămpilor.
Trece cavalerul cu turnul eiffel la butonieră,
În flori de cupru inima, ca buruieni dantul ţinutului.
Cerul (gurii) biliard,
Ce afişe sunt mările din Sud.

(*Almanah*)

Astfel de elemente ludic-spectaculare sunt diseminate pretutindeni, intrând deopotrivă în componența unor reprezentări ale decorului și ale spațiului interior: „Luna face exerciții la trapez prin pomi", „Chiuie carnavalesc creierul în os", „Sângele face salturi de necrezut subteran, Vântul face reverențe", „Cerul echilibrist peste lacul în metal", „Final ezită glasul tău ca un trapezist", „Brâu bizantin prin umbre aplaudând", „Orice pasăre un afiș ceresc", „Trenul politicos a jucat fotbal", „Amurgul sparge fluier și saltimbanc", „Clovnul: floare de făină vie" — etc., etc. — iar lumea *circului* e revalorificată liric urmând o tradiție înnoită de simbolism și readusă în atenție de cultul futurist al performanței:

> Proprietarul circului salt mortal ca o reverență
> Câte frânghii, frânghii și în sângerări orchestra
> Echilibristul, din goană, surâde Doamnei din loja 34.
> Atletul înaintează cu mușchi ca pietrele gârlelor.
>
> (*Almanah*)

Mici spectacole de performanță propune de fapt întreaga imagistică a versurilor constructivist-integraliste, șocantă prin ineditul asocierilor, care mai curând creează și forțează asemănarea decât o descoperă, invitând la o viziune a metamorfozelor perpetue; aliajul de „mecanic" și viu", de natural și artificial, de „poetic" și „prozaic" conferă prospețime acestor imagini insolite care, raportate la ambianța literară a momentului, măsoară aportul novator al lui Voronca. În afara numeroaselor exemple deja citate, să mai notăm câteva, dintre cele mai insolite: „Zgomotele descresc ca prețul cerealelor", „Surâsul îl porți ca pe un alpenstock", „Părul tău a spălat atât de chimic orele", „surâsul tău ca o pâine de nouă sute de grame", „Foarfece, glasul tău / Taie mireasma brazilor", „Trup dizolvat în peisaj acid", „Salcâmii, ce mașini de scris în culori", „Tăcerea e roșie ca ouăle de furnici"...

Exercițiul asociativ inaugurat în *Restriști* e continuat astfel pe suprafețe mult mai întinse, contribuind substanțial la îmbo-

gătirea și diversificarea universului imaginar — nu fără a cădea, uneori, în păcatul unui anume automatism ce cumulează în exces comparații în jurul aceluiași obiect sau îl înscrie în structuri sintactice previzibile ce dau discursului un caracter de monotonie, în ciuda insolitului apropierii unor „obiecte cât mai îndepărtate între ele". Nefiind propriu-zis ermetic (G. Călinescu distingea în *Principii de estetică*, și în legătură cu Voronca, între dificultatea — gramaticală — și adevăratul ermetism, al unui Ion Barbu), textul e supus în chip evident unui proces de concentrare, prin eliminarea în primul rând a unor elemente copulative, reducerea la minimum a verbelor, masiv concurate de elementele nominale, frecventa renunțare la articol și, în genere, la determinative etc. Scopul vizat e, desigur, în legătură directă cu exigențele programatice ale constructivismului: realizarea unor „raporturi de linie și culoare echilibrate" în imaginea unor obiecte... verbale care, dacă nu se pot dispensa — precum în plastica abstracționistă — de referința, fie și multiplu mediată metaforic, la real, pot aproxima rigoarea articulării elementelor tabloului sau sculpturii prin economia expresiei. Lipsind verbul sau restrângându-i-se cât mai mult posibil spațiul de manifestare, atenția e concentrată asupra imaginii-obiect, prinsă în contururi apăsate, într-un fel de imobilitate punctuală care evită deplasarea liniilor, posibila dezordine, evanescența, generatoare ale condamnatei reverii romantic-sentimentale. Căci poetul, nu-i așa — afirma însuși Voronca —, „nu geme, nu se emoționează bolnav", e o sensibilitate supravegheată de o conștiință lucidă, căutând precizia și claritatea, preferând fervorii rigoarea. Se câștigă, pe deasupra, și pariul evitării anecdoticului, al diluării discursiv-retorice a poemului: textul tinde spre o mai mare consistență materială, se aglutinează, își mărește suprafețele de contact. Ceea ce se pierde ca dinamică, la nivelul detaliului, e recuperat prin schimbarea perspectivei, uneori chiar de la un vers la altul, conform unei tehnici simultaneiste, ce poate fi raportată aproximativ mai degrabă la cubismul analitic, unde geometrizarea formelor descompuse ale obiectului realizează un fel de compromis între necesitatea de con-

centrare a imaginii plastice şi obsesia mişcării. Versuri sau strofe întregi pot fi apropiate, în *Invitaţie la bal*, de o asemenea tehnică, precum, de pildă, în poezia *Oval:*

Strâns saltimbanc, fiecare genunchi un clavir,
Plop trecut ca o zi prin calendar
.....
Pneumatic oraşul cu cicatrice în surâs,
Cât de brusc cerul osificat în saltar,
Tapetat peisaj, ultimul amurg în dicţionar.
Prin coridoarele veacului glasul tău sacâs.

Sau, în *Punct*, aceste versuri lipsite de verbe la forme personale, pe fundalul compact al cărora mişcarea de *deschidere*, atât de caracteristică totuşi viziunii lui Voronca primeşte, cu atât mai mult, când apare, o rezonanţă particulară:

Ecuator fruntea sub sărutul amar.
Tren înspre trecut, gestul ca album sau vis,
Tuse ceasul prin pomi, început de Făurar,
Amforă surâsul tău în coaste închis.
.....
Trup dizolvat în peisaj acid
Elastic psalm printre grădini şi scut,
Ca un păun anotimpul în piept desfăcut
După tine uşile cerului se deschid...

Procedând în felul acesta, autorul *Invitaţiei la bal* pare a ilustra mai fidel programul *Manifestului activist către tinerime* decât însuşi autorul lui; „expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse" e de găsit mai curând la Voronca decât la Vinea — ceea ce reprezintă, desigur, mai mult o judecată de situare decât una de valoare. Căci se poate discuta, fără îndoială, calitatea unora dintre textele mai tânărului poet, atât în ce priveşte imaginile considerate izolat, cât şi articularea ansamblurilor; după cum poate fi preferată, pe de altă parte, o poezie — cum e a lui Vinea — a implicării sau contemplaţiei elegiace, cu o rezonanţă afectivă mai puternică şi mai profundă, unei lirici

interesate în primul rând de latura spectaculară, de „reportaj" şi de „impresia" oferită de un univers în mişcare şi metamorfoză.

Oricum, încercarea lui Voronca de a găsi un corespondent, în planul discursului poetic, al constructivismului plastic, trebuie reţinută — chiar dacă nu *poate* satisface întru totul propriile propoziţii teoretice din articole ca *Gramatică* sau *Poezia nouă* — prin numeroase indubitabile reuşite ţinând de înnoirea universului imaginar al poeziei româneşti din anii 1924–1927 şi asimilarea unei sintaxe insolite a poemului.

*

Foarte apropiat de experienţa creatoare a lui Ilarie Voronca este, în etapa constructivist-integralistă a avangardei româneşti, şi itinerariul, urmat de camaradul său de la *75 H. P. Punct şi Integral*, ŞTEFAN ROLL (Gheorghe Dinu, n. 1904). Ca şi autorul *Restriştilor*, şi încă la un nivel estetic mult mai scăzut, Gheorghe Dinu, cel care semna în *Rampa* din 1923–1924, versuri de un romantism desuet, cu vagi accente bacoviene (sub pseudonimul Dinu Precopan, de la satul natal Precupana din Macedonia), nu promitea câtuşi de puţin să devină militantul fervent, de şcoală futurist-constructivistă, de la *75 H. P.* Abia o poezie precum *Noi*, semnată Saşa Tanevicin, în *Omul liber* (martie 1924) schimbă tonalitatea lirică, devenită mai energică în elogiul, nu lipsit de accente retorice, al muncii: „Suntem uriaşii cu umerii masivi! / Nu vedeţi cum ne scânteie, pe braţe, diamantele muşchilor? / Noi suntem vâslaşii muncii, negri, vajnici, trudnici / şi-n muşchi de tuci purtăm cheagul puterilor neînfrânte"... *Metaloid*, poemul publicat peste câteva luni în *75 H. P.* va relua tema, modelând-o în tiparele unui manifest în care energia vitalistă a futurismului fascinat de maşinism („dinamică", „sportsmani", „vibranţi prin latitudini", „sânge vertigiune / incandescenţă / respiraţie") face casă bună cu proiectul constructivist al unei viziuni sintetice a spectacolului citadin: „elastici constructivi / plămânii oraşelor / vertebre de bronz / muşchi

schije de platină", „viața ruptă din fuse / oțel / (...) sinteză în vine cetăți"...

Redactor, apoi, la revistele *Punct* și *Integral*, cel ce semnează acum *Stéphan(e) Roll* va fi, ca și Voronca, unul dintre poeții decișii să concretizeze în scrisul lor programul constructivist. Cu o vocație teoretică mai puțin evidentă decât a tovarășului de idei, Roll va publica abia în paginile *Integral*-ului câteva articole (*Sporting*, în nr. 1, martie 1925; *Evoluări*, nr. 3, consacrat lui Tudor Arghezi; o cronică despre „înscenările moderne" de la Teatrul Central, în nr. 10/1927; o convorbire cu M. H. Maxy, în nr. 11/1927 sau recenzii la cărți de Ilarie Voronca, diverse însemnări). Sunt texte ce denotă un angajament fără rezerve în serviciul ideilor novatoare. „Integralistul" Ștefan Roll este și el un entuziast al *spectacolului* modernității, scena sa predilectă rămânând orașul-metropolă, cu „alfabetul modern al străzii", cu „arhitecturile noi [...] fără ornamentații sentimentale, în muzeul de mașini al vremii". „În locul templelor de confesie și penitență", el cere „realitatea reliefului geometric și rigid a sport-clubului, uzine; pentru pulsul dinam și novator". Portretul noului „cetățean" și creator urmează a corespunde unei astfel de ambianțe înnoite. Eliberarea de sentimentalism, proclamată în *Manifestul activist*..., repudierea „gramaticii, logicii, sentimentalismului" din *Aviograma* de la *75 H. P.* a lui Ilarie Voronca fac parte și din programul lui Ștefan Roll. „Ritmul epocii" se confundă (v. *Evoluări*) cu cel al „evului citadin", care substituie peisajului tradițional „aplauzele claxoanelor", „traiectoria avionului". De aici, și mutațiile corespunzătoare în sensibilitate și limbajul poetic: „Vigoare și poezie dură înlocuiesc constructiv lavaliera și poezia-onanie de odinioară. Sportsman invadat în mulțime, el (poetul — n.n.) filtrează fără migala rimei și a logicei vechi, linia poeziei-vitriol, poeziei-cadillac. El are intuiția veacului-minune și, fără colaborarea stearpă a elementului primitiv din natură, este poetul orașului cu paratrăsnete la butonieră".

Cât de îndatorate sunt asemenea propoziții manifestelor de la *Contimporanul*, *75 H. P.*, *Punct și Integral* se vede imediat.

„Poezia-ecran, poetul inginer", „poeți sportsmani, poezia agilă fecund din universul electricității și al vitezei" sunt variante ale aceleiași perspective ce situează actul creator într-o intimă comunicare cu pulsul contemporaneității și într-o netă opoziție cu tradiția. Sub unghi strict tehnic, discursul poetic e considerat în sensul viziunii simultaneiste, caleidoscopice — „dans simultan în stilul orelor" — cea mai aptă să transmită dinamismul participării la spectacolul actualității. Nota particulară a poziției lui Ștefan Roll o dă tocmai această *ostentație spectaculară* a viziunii, și mai evidentă decât la Ilarie Voronca. Ea califică nu numai accentul pus asupra peisajului în mișcare, cu „figuri" mereu inedite și permanente surprize, al „evului citadin" transformat într-un imens spațiu de joc („Vrem sportsmani și sportsmane inundând coregraf arena secolului" — se scrie în *Sporting*), ci și chipul creatorului, al „poetului-sportsman" — variantă adusă la zi a „artistului saltimbanc" ce traversează o întinsă arie a literaturii și artei europene, de la vârsta barocului, până la simbolismul și expresionismul ce-i conferiseră semnificații noi, definitorii pentru statutul precar și ambiguu al artei și artistului modern. Ștefan Roll reține însă latura stenică, optimistă și luminoasă a noului „teatru al lumii", fără dezechilibrul și meandrele sufletești ale lui Voronca, temperament în care frenezia vitalistă coexista cu frecvente căderi de tensiune sau tulburătoare angoase. Atunci când se va exprima chiar despre teatru și actor, va evidenția în primul rând aspectul „sportiv", dinamic, opunându-l inerției academice a „teatrului clasic cu panoplii de cânepă și cu garderoba de actori-interpreți". Gustul invenției și surprizei spectaculare marchează și aceste considerații, alături de cel al frondei antiburgheze și, în general, anticonvenționale: „El (actorul — n.n.) țâșnește acrobat, boxer, din gimnaziul sportiv. Inutilitatea rolului-mumie, intrigei vanilate și cleioase, care flatau retina și timpanul, sufletul burghezului, a făcut loc interpretărilor cu mișcări de piață, de uzină, de epocă". (*Actorul acrobat*)

Dar impulsul ludic se manifestă la Ștefan Roll și într-o anume simpatică bravadă, într-un neastâmpăr al jocului ce se îm-

parte egal între imaginea conturată despre „ceilalți" și despre sine însuși, în ipostază de „actor saltimbanc"; nu altfel proceda, în fond, nici Tristan Tzara în cele *Șapte manifeste Dada* când, reprezentându-se ironic ca „măscărici", se găsea „foarte simpatic"... Autorul *Evoluări*-lor îl urmează, comentând astfel portretul lui Tudor Arghezi: „La noi, Tudor Arghezi, pe lângă personalitatea sa fulgerătoare, mai posedă solid câteva etaje de mușchi; îl doresc tapând pucingul sărind la coardă și trăgând la mănuși pe ring în sala de box, unde, în locul oricăror alte preocupări romantice — pugilez".

Acestui efort de definire a programului constructivist-integralist (cu infiltrații futuriste evidente) îi corespunde o practică a poeziei, simetrică. E o poezie atrasă de ritmurile „cetății" moderne, acea „poezie-ecran" a „poetului-inginer", propunând un reportaj *sui generis* al cotidianului urban, dar care procedează de fapt la radicale transformări ale „impresiei", ținând, pe de o parte, de intelectualizarea expresiei până la o concentrare cvasiermetică, și, pe de altă parte, distrugând tiparul conceptual al discursului, pentru a-i substitui mozaicul dispersat al „notației", într-o viziune simultaneistă ce intersectează, ca la Voronca, planurile, condensează stările de spirit, amestecă nivelurile spațio-temporale, recurge la stilizări îndrăznețe ale imaginii, în sensul geometrizării desenului unor obiecte selectate de obicei din universul civilizației industriale. Accentul e pus, în orice caz, pe elementele de plasticizare, structurate în figuri ce amintesc — fapt obișnuit în acest context — de cubismul analitic sau sintetic și chiar de rafinamentul decorativistic „secesionist", *Art nouveau*, din pragul secolului, cu „japonezeriile" de rigoare — cum se întâmplă, bunăoară, în acest *Relief*, una din primele compoziții publicate în revista *Punct:*

> Mai știi brățara țipătului
> în păsăre de cerneluri verzi?
> Pleoapă în compoziție velină
> inimă în fular de mătasă
> ultimul proiector sfârșit.

Stins ecran melancolia Mâkado-ului a priceput
port imaginea ta
în albumul cu triunghiuri şi papagali postumi.
În scoarţă vioara,
prin lotuşi de undelemn elin
descinde din zăvor de cifră invulnerabilă
cântecul de platină chirilică...

La o privire mai atentă, se poate descoperi în poemele acestei vârste ceva din culoarea elegiacă a liricii lui Ion Vinea, cu acel specific sentiment al „declinului" şi stingerii, transpărând prin imaginile de o pregnantă plasticitate, precum în remarcabila poezie *Acord*, fără îndoială antedatată de poet (1922), dacă ţinem seama de nivelul versurilor publicate în *Rampa* în anii 1923–1924:

În sferă bivoli geografici
Plastici cu tăcerea dură.
Noaptea împleteşte cerului cravata
Simţi întunericul de clei?
o stea: un far cuprins între litere
Sug în ganguri trompete de vânt
Auzi: măduva apelor tace.

Orice fereastră a stins o făclie;
în buzunarul vremii
vată pentru hemoragie
la şurubul nopţii
puls stins de cord.

Ca toţi constructiviştii, poetul e însă tentat îndeosebi de *spectacolul oraşului modern*, ca spaţiu în care se desfăşoară baletul mecanic al maşinilor, evantaiul geometriilor arhitectonice cubiste, ritmul trepidant al vieţii de fiecare zi. Cutare poem dă un exemplu de ceea ce ar fi „stilul epocii", într-un text de factură simultaneistă, surprinzând, în succesiunea telegrafică a „impresiilor", noul peisaj:

Prin înserarea de zincogravuri
goarne de glicerină
silabele trupului tău
şi siluetă desfoire de cacao.
Baiadere şi tramvai
sfârşesc cingători în pergament
Gând fox-terrier deschis ca un briceag
catolic interior la ziduri în fundal
şi globul simţea pe şira spinării lunecări
asbest şi vernisajul lunii.

(*Stil*)

Şi mai edificatoare pentru definirea acestui „stil" sunt însă alte numeroase poezii unde spectacolul modernităţii e „înregistrat" într-o amplă viziune caleidoscopică, de panoramă dinamică, ce se imprimă pe „ecranul" sau „filmul" privirii. Elementului natural, cosmosului, i se substituie un univers al obiectelor fasonate de omul-artizan, într-o activitate febril-constructivă; murmurul romantic misterios al lumii îşi află aici corespondentul în vuietul epocii industriale, al noilor oraşe tentaculare:

În ecou vast difuzări de încinse fierării
pe mări desfăşurat cântec vertebre de bitum
rabotnicii sculptaţi în panoplii de scrum
şi repercutări fabrici, ascensor, clădării
.....
Obraji desemnaţi în unsori
circuit de fire electrogene noi siluete de furnale
oraş cu uzine şi oţelării zdrumicate-n dinţi.

(*Cetate*)

O importantă schimbare se produce astfel în universul imaginar tradiţional al poeziei. În „compoziţia unanimă" a poemului are loc cel puţin o egalizare a naturalului cu artificialul, dar de cele mai multe ori se poate spune că cel dintâi e subordonat şi întrecut de al doilea; cosmosul natural devine, într-un anume sens, spectatorul cosmosului construit, al artefactului, sau se integrează în structurile sale geometrice ca un element

decorativ; vagul, indecizia, inefabilul simboliste fac loc preciziei materiale, liniei ferme, de „zincogravură", „reliefului" plastic ordonat de intelect. Noua viziune planetară nu mai are nimic din fiorul nedefinitului, totul fiind adus la dimensiunile experienței directe a realității imediate, în afara oricăror evaziuni metafizice:

Prin lume soneriile planetelor.
Arcurile înserării atrofiază nervii optici.
Noaptea vine cu elastic lângă afișajul Morse

Avion estetic cerul înflorit cu lăzi brașovenești,
atelierele Dunării rup în pergament
secolul zvârle monezi din eter zgomot
în spirale pe frânghii
Fructe citadine s-au copt: becuri
Stelele au răsărit scolastic.

(*Yost*)

Tot așa, în alte locuri, „arborii scrâșnesc zahăr cubic", „pe gâtul cerului eczemă și tipografii", „fiecare plop și-a cumpărat câte un porte-feuilles", „pe lună faruri în desuetudine" (*Ecran*); sau: „vântul a băut spirt denaturat", „cerul a scos bube de lapte crud", „mineral luna a intervenit inutil și logic", „luna a pășit ca un sergent de ville", „stelele gri fluieră identic greșelilor de gramatică" etc. Sunt asociații și sintagme de factură tipic modernistă (Adrian Maniu procedase chiar cu mai multă îndrăzneală în primele lui poeme post-simboliste), cu funcție demitizantă. Sub înfățișările noului univers constrâns în tiparele geometriei sau notat în desfășurările sale agitate și tumultuoase, se poate citi tot atât de fervent „programul" critic, metapoetic, demersul „subversiv" în raport cu structurile imaginarului moștenit, sfidate, coborâte în cotidian și prozaic, dezbrăcate de orice aură solemnă. Inventivitatea imagistică e totuși mai săracă în aceste poeme decât la Ilarie Voronca, iar tensiunea lirică mai scăzută.

Poetul se simte însă mai în largul său ori de câte ori se iveşte ocazia parodierii, caricării, ironizării unor teme tradiţionale ale poeziei. Şi asemenea ocazii sunt numeroase. Ceea ce ne-am obişnuit să numim, de pildă, „sentimentul naturii" suferă, voluntar, în aceste versuri ale lui Ştefan Roll, o expresivă deformare. Universul „tradiţionalist" e tratat caricatural şi ironic, prin inserţia în limbajul ce-l caracteriza a unor elemente deviante, parazitare, a unor formule jurnalistice la îndemână, a asociaţiilor dintre *viu şi mecanic*, chemate să compromită depozitul de clişee. „Norii au staţionat preocupaţi de probleme agrare" — scrie poetul undeva; sau: „stelele se ciocnesc la fel minutelor în sufragerie", „păsări de sifon trec în văzduh în staul vacile solfegiază în saboţi", „conform frunzele au căzut la examenul de chimie aurifer" etc. Nu scapă viziunii parodice nici sacrul (în celebra sa *Zone*, Apollinaire nu se sfiise să scrie: „C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il detient le record du monde pour la hauteur"), ale cărui reprezentări sunt tratate cu dezinvoltură umoristic-ironică şi coborâte în cetatea modernă: „prin oraşul tău cubist Dumnezeu e cu scaun la cap". „ţiţeiul iese din puţuri identic lui Iisus", „inutili în infern, arhanghelii sunt suplinitori la şcoala de piloţi", Arhanghelii în salopete cântă Internaţionale / Cristos cu târnăcoape despică lignit" etc.

Asemenea întreprinderi spectaculoase şi spectaculare individualizează o arie importantă a creaţiei poetului din faza constructivist-integralistă, descoperind şi o *atitudine ludică* ce nu e fără legătură cu trecutul dadaist nu prea îndepărtat. E o trăsătură poate şi mai evidentă în versurile cu tematică erotică, unde îndrăzneala demistificatoare merge cel mai departe, vizând încă o dată tradiţia liricii romantice, sentimentale (Adrian Maniu trebuie reamintit, iarăşi, ca precursor, vezi, de exemplu *Poemele trupeşti*). O compoziţie insolit intitulată *Maison d'orez* (deformare parodică a unei *Maison dorée?*) oferă, de pildă, o întreagă suită de gesturi şi calificative „antipoetice", alcătuind un spectacol buf al discursului erotic tradiţional, reinterpretat în termenii noului dicţionar avangardist „apropie cu un dolar ge-

nunchiul uite pasul agricol / ecran râsul tău salcâm simte-mă 5% California / şi practică inima cum o batistă gri din sertar /.../ în dimineaţa asta deschide-te la pagina 316 / vreau exploatare forestieră vreau părul tău reflector /.../ iluminează textil amurgul de Alaska mâna ta 15 Watts / prinde îngerul verde capitol de astronomie ochiul tău / apasă-te liră sterlină citroën-mă moară de eucalipt / şi probabil să ne plimbăm / nitte iubirea mea 900 metri peste nivelul mării / văd pământul tău cu parcuri şi chaise-longue / consumă-mă ca pe o stofă în carouri o molie bleu".

Iar după un astfel de discurs hipertrofic caricatural, în cea mai curată linie dadaistă, alunecarea spre finalul în avalanşă, apogeu al „patosului" romantic mimat, într-un soi de delir verbal, în care nu e interzis să ghicim o „arrière pensée" vizând dinamitarea, prin exces, a deja popularei formule minulesciene din *Romanţe pentru mai târziu*:

> Vrei să rugineşti — armă să deraiezi — tren
> vrei să te alterezi ca o friptură de viţel
> să te rupi ca un calendar
> treci treci ţintuie-mă atlas geografic zvârle-mă
> minge de tenis poartă-mă pălărie de paie
> manuela manuela die grüne manuela

Experienţa nu e singulară, căci sub titlul edificator pentru intenţiile subversive ale autorului — *Etc.* — se pot citi astfel de declaraţii: „Iubita mea dezarticulată perpendiculară / splina ta e maşină de cusut nori", „la five-o'clock îţi ofer nervii de fosfor"; iar în altă parte „15 trepte în tine scobor prin hall cu fructe şi becuri", „dacă eşti moară electrică macină pneumatic nervii de grâu / şi primeşte dansul inimei în salonul plămânului drept" (*Extraordinar*). În aceeaşi arie a poeziei parodice, cu accente urmuziene, se înscrie şi gluma lirică *Madrigal*, în care solemnităţii gesticii sentimentale i se substituie jocul ironic, automatismul verbal nestrăin de experienţele dadaiste:

> Lasă luna grâul să şi-l depene
> eu totuşi doamnă vă trimit un pepene

flexibil şi cu mult sânge rece
acest pepene a învins orice foarfece
fântâni sar ca epe-ne-
rvoase
ce vărgat e un pepene
poliglot şi cu favoriţi englezeşti
frumoase
un tramvai e mai rotund ca un pepene
ori un pepene e mai pătrat ca un tramvai.

Aerul de comedie fabulistică se regăseşte şi în *Parabola paratrăsnetului risipitor*, text ilustrativ pentru ludismul lui Ştefan Roll, ce-şi extrage efectele burleşti din asocierea mecanicului cu viul, a obiectualului cu organicul. Textul relatează „drama" unui pom îndrăgostit de o Magdalenă pe care o surprinde flirtând cu paratrăsnetul-dandy: „a doua zi, în hyde-park cu un silogism de muselin / pomul s-a spânzurat de un copac". Dincolo de figuraţia mecanomorfă angajată în „conflict" („Pomul trecea singur prin cetatea cu triunghi şi magnet / între paşi adjective cât veverițe dansau pe sunetul violet", „Pe aceeaşi avenue paratrăsnetul era dandy sau taxico", „în livrea un cadillac oferea servicii de bridge şi pastile de mentă", „printr-un vals de alpaca trecu zvelt singurul pian în frac"), se vede bine că înscenarea ţine în mod esenţial de mişcarea însăşi a *textului:* jocul e, în fond, al *verbului* devenit protagonist într-un spectacol de comedie *sui generis*, sugerat nu numai de aluziile textualiste (adjectivele care „dansau pe sunetul violet", „un silogism de muselin", „Madame Bovary mai serviţi-mi vă rog un ceai cu rom"), ci şi de jocul propriu-zis de cuvinte: „uite stejarul acest ne oferă loc în biroul său de nuc", „la five-o'clock pomul sosi englezeşte tuns cu André breton", „pomul s-a spânzurat de un copac".

Cât de mare este tentaţia jocului la poetul nostru o atestă şi modul „acrobatic" teatral în care îl întâmpină pe mentorul futurismului italian, F. T. Marinetti, într-un poem publicat în numărul 12 din *Integral*, consacrat acestei mişcări. Manifestul integralist devine aici înscenare ludică a „poetului-sportsman"

antrenat în spectacolul modernității: „Integraliști vom schia în văzduh cu avioane / să ne amuzăm vom aprinde constelațiile cu cox / ultra-poeți vom ateriza dinadins pe stadioane / ca să scrim poeme și să facem matchuri de box". Iar „oda" e semnată „Stephan Roll", cu indicarea, în paranteză, a... greutății poetului: „62 kg. 300"!

Toposul spectacular al *orașului feeric*, construit și până atunci cu destulă ostentație a decorului „cosmopolit", se îmbogățește, în astfel de poeme, cu o dimensiune ce descoperă în și mai mare măsură libertatea de manevră a autorului în raport cu convenția, fie ea și constructivist-integralistă. Căci e vorba, în fond, de o manifestare a *textului* care, dacă reține ca reflector datele considerate a fi cele mai caracteristice pentru noul peisaj al „evului citadin", se întoarce totuși, mai mult decât oricând înainte de aceste experiențe, spre propria lui substanță și sintaxă, propunându-se ca realitate substitutivă, ca spațiu imaginar cvasiautonom.

Această arie a poeziei lui Ștefan Roll, cea mai interesantă și mai originală de altfel din opera sa „constructivistă", este semnificativă și pentru detașarea cu care avangarda românească, situată sub semnul „sintezei moderne", manipulează diversele formule oferite, de la futurism și dadaism la constructivism, de practica creației. E, ca să spunem așa, un constructivism interpretat ludic, sau utilizat pentru efectele sale de insolită comedie a literaturii, profitând „integralist" de sugestii venite și dinspre amintitele mișcări iconoclaste precedente. Încă o ilustrare, așadar, a caracterului foarte relativ al fidelității față de constructivismul doctrinar, promovat cu atâta aplomb în manifeste.

*

Fără a fi foarte productiv, MIHAIL COSMA (1902–1968) s-a remarcat în paginile revistelor *75 H. P.*, *Punct* și *Integral* drept un pasionat și activ susținător al ideilor avangardei. Poetul începător frecventase cenaclul lui E. Lovinescu (unde îl condusese și pe Ilarie Voronca, încă licean) și colaborase și el

cu versuri destul de cuminți, vag simboliste și neoclasice, în *Flacăra și Sburătorul literar*, înaintea convertirii avangardiste. în revista *Punct*, numele său mai poate fi întâlnit sub texte ca *Blazon*, indicat ca făcând parte dintr-un ciclu, *Priveliști pentru o domniță medievală*, cu versuri de îngrijită ținută „academică" precum acestea:

> Pădure smaraldină, pe care fremătase
> Amurgul unui soare temut de hiacint
> Și crini de-nsingurare — sau limpede mătase
> În glastre chinuite de-un glorios argint.
>
> Castel cu ziduri moarte și trudnice arcade...,

— sau *Laudă*, impecabil poem în proză de tradiție simbolistă, exploatând muzicalitatea cuvintelor și sugerând o atmosferă de reverie „medievală", într-un limbaj a cărei „saturație tropică" a putut sugera o apropiere de suprarealism (forțată, totuși, după părerea noastră)[1]:

„În umbră de mătasă verde, cu luna, — laude. / Stranii și întunecate: umilită tremurare; — lebede limpede sau crin de amurg în trecere însingurare; — cetate moartă sub căderi de stele (de la fereastra castelului, rotundă, au picurat porumbei de albă îndoială): amintire în vreme.

Apoi, cu slavă tainică — în luminată pierdere, răsfrângeri de tăcere către adânc: amare înfloriri de mărgăritar..."

Or, de la un asemenea limbaj, tradițional în esență, se putea face, în același număr de revistă (*Punct*, nr. 6–7, 1925), saltul uriaș spre un text tipic dadaist, cum este *La poupée au sommeil d'allumettes* (frate bun cu cel din numărul 2/1924, al aceleiași publicații, intitulat *Binomul cu exponentul de argint*). Metamorfoza se anunță a fi însă foarte decisă, căci poetul se manifesta deja, paralel, cu nerv polemic și patos militant, în articole programatice avangardiste. Cel publicat sub titlul *Accidente*, în

[1] V. Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, București, Editura Minerva, 1981, p. 372.

Punct, nr. 3, din decembrie 1924, se arăta impregnat de spiritul activist al *Manifestului* lui Ion Vinea de la *Contimporanul*, aliind fervoarea futuristă cu elogiul inteligenței inginerești, constructiviste. Scriind, în chip specific, despre situația teatrului, el respinge formulele învechite („Teatrul a fost orice. Panopticum de istorie națională pentru uzul lacrimogen al școlilor secundare de ambe sexe; tribună electorală a partidelor politice la putere…"), cerând, în schimb, „scena bord de avion în pană de motor; ring de box; stadion de footing" cu „acțiuni fulgerătoare de caleidoscop". Ridiculizând „licoarea siropoasă a paseismelor", propunea „În locul clasicului muget al trăsnetului — sbârnâitul intransigent al helicei fluieratului dulceag al vântului romanțios — murmurul neliniștit de dinam", „decorului searbăd hibrid cu stele de mucava și peisagii de cosmetic — comoda și suculenta pictopoezie, cu sori de acid sulfuric; regizorilor și mașiniștilor cretini și somnambuli — viguroși ingineri cu creierul electric"…

Între castelul cu blazon sub căderi de stele din poemele trecutului imediat și noile decoruri agitate ale modernității ruptura e frapantă și nu mai necesită comentarii.

Știm, pe de altă parte, în ce măsură participă redactorul și corespondentul în Italia al revistei *Integral* la definirea și difuzarea „integralismului" ca „artă nouă", caracterizată prin „puterea de sinteză" a manifestărilor spiritului modern; dovadă, de exemplu, citata definiție cuprinsă în interviul luat lui Luigi Pirandello, în numărul 8 al revistei, dar și un pasaj ca acesta, din articolul-manifest, *De la futurism la integralism* (nr. 6–7/1925), unde, în contextul schimbărilor de substanță ale artei în general, se pune și problema poeziei noi: „Locuim la etajul 57. De acolo, viziunea noastră e intercontinentală. Stop. — De la sfârșitul unilateral și îngust al încercărilor separate, de la exploatarea, pe parcele, a sensibilității noastre, am ajuns la enorma sinteză contimporană INTEGRALISM. Spirit constructiv, cu nemărginite aplicații în toate domeniile. Sforțare integrală, către desăvârșirea sintetică a existenței".

Că poetul înţelege să şi aplice asemenea exigenţe se vede din deschiderea larg avangardistă a scrisului său, trecut rapid prin experienţe de inspiraţie Dada precum cele amintite, învăţând din tehnica futuristă a „cuvintelor în libertate", pentru a o utiliza într-un foarte liber „reportaj" simultaneist, propunând un discurs ce se doreşte mai puţin *ludic*, eliberat de efuziunile sentimentului, echivalent mai degrabă al unei stenograme a evenimentului de fiecare zi, caracteristic, desigur, noii modernităţi a „zodiei citadine".

Constructivismul sau, mai exact, integralismul său stă astfel într-adevăr sub semnul „sintezei moderne". Cutare poem lasă, bunăoară, să transpară în linii destul de apăsate tendinţa demitizantă a avangardei de orice nuanţă, înscriind în tiparul destul de lax al anunţului publicitar figuri biblice aşezate în vecinătatea omului de pe stradă:

> Stradă de curând
> inventată cu care
> copilul Iisus vinde cărţi poştale ilustrate cu vederi din
> Orient, gândesc mai departe Fecioară
> Maria profesiunea de sfântă
> azi nu mai e rentabilă — prin ‚Mica Publicitate"
> se anunţă lucrătorii de fabrică...
>
> (*Prospect*)

În acelaşi sens, un *Reportaj* transpune un episod de mitologie greacă în limbajul tehnicizat al actualităţii şi într-un stil de cronică sportivă:

> Nessus centaurul de 125 H. P.
> campionul uzinelor Fiat şi al curselor de la Epson
> ex-directorul companiei Internaţionale de trenuri electrice
> a fost făcut knock-out după 7 round-uri
> de către celebrul boxeur elin Herakles.

Dacă în *Aviograma* de la *75 H. P.* Ilarie Voronca scria, în stil de pseudoreclamă, că „cea mai frumoasă poezie [e] fluctuaţia dolarului", M. Cosma îi face ecou, într-o concentrată *Prefaţă*

pentru un Baedecker, care spune destul și despre aspirația cuprinderii sintetice a dinamicii vieții moderne, și despre deschiderea caleidoscopică a unui univers imaginar obsedat de varietatea imaginilor, în succesiune rapidă:

Atlas geografic cea mai frumoasă poezie
zâmbet acid peste oceane și trenuri
viață sau succesiune de gări și debarcadere
duc gândul mai departe după cum un hamal o valiză.

În cuvinte și mai puține, o strofă intitulată cu un semn de întrebare — *?* —pune în relație extinderea planetară a viziunii poetice cu starea de disponibilitate totală a spiritului gata să întâmpine fără prejudecăți orice spațiu sau eveniment al „geografiei" cotidiene:

urmăresc viața pe hartă
zilele compun tratate de geografie
caut la tabla de materii
unde voi fi mâine.

Alteori, pe același ton detașat și neutru, se procedează la transferul în cod „constructivist" al unor elemente de peisaj urbanizat, adoptându-se formula comunicării epistolare:

pe bulevardul acesta cresc copaci automați
și stele obișnuite au apărut avioane
vântul se privește în oglinda vitrinelor albe
clipa care trece e un automobil de 60 H. P.
reclama unei fabrici de becuri electrice
luna.
.....
iată-l pe domnul Rokfeller întorcându-se
acasă ca un lucrător
viața e simplă și cinematografele ieftine
tu ce mai faci scumpul
meu Stephane Roll

(*Scrisoare deschisă*)

Stilul telegrafic, amintind încă o dată de „imaginea plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse" e de asemenea caracteristic pentru aceste poeme sincopate, ca la Voronca sau Roll, însă lipsite de febrilitatea imaginativă a celui dintâi ca şi de impulsurile ludic-ironice ale ultimului:

> în amurg sau puls clipe se deschid dreptunghi
> fereşti identic cărţi râsul coupe-papier cu figuri şi
> flori ca dinţi
> când ore se întorc şi gratuit strigăte urcând cum turişti
> în munţi
> Căci trei tramvaie galbene asemeni un şcolar leneş o
> temă cu greşeli un oraş compun
> şi etaje istorice indică străzi cu uliţi
> adică viaţa cu o „ Mică Publicitate" foarte puţin interesantă...
> (*Pavia*)

În nota de dezabuzare posomorâtă şi distanţare sugerată de acest din urmă vers în care se ghiceşte abia un vag abur elegiac, se consumă, în linii mari, „integralismul" poetic al lui Mihail Cosma. O atestă şi destule versuri din *Fortuna:* „factorul poştal distribuie telegrame şi plicuri negre / existenţa va fi un necrolog cotidian ca o dezagregare lentă", „apoi vor veni zile fără rimă / anotimpurile nu vor mai fi numerotate / totul posomorât ca un bar interzis de poliţie", „domnule doamnă Cosmos fără dată / lacrimogen nu e modern film fracturat factură / o tonă de plâns împărţită asistenţei / voi păstra anunţul funebru ca pe o invitaţie la bal" (*Fortuna*).

Sumara carieră poetică a lui Mihail Cosma se va încheia cu aceste compuneri „integraliste". Când va reapărea în paginile revistei *unu*, într-o altă vârstă a avangardei româneşti, numele său va fi al poetului, atunci de limbă franceză, Claude Sernet.

*

O poezie aflată mai mult sau mai puţin în acord cu programul constructivist au încercat să scrie şi alţi colaboratori ai

publicațiilor reprezentative. În *Contimporanul*, bunăoară, puteau fi citite versuri semnate Tana Qvil, precum în această *Geometrie în ritm interior*, rece și stângace compunere ce pare a-și fi luat ca model un tablou abstracționist ce-și împrumută mecanic formele cu intenția de a aproxima un moment sufletesc:

Suflet-acord
de linii intensificate
și curbe grele peste centre de lumină aplecate.
Pornește simfonia unghiurilor
cu stridențele
violente
să moară-n sensibilitate
de tangente.

Nu mai puțin formală și lipsită de substanță lirică e producția, tot din *Contimporanul*, a unei alte poetese, Filip Corsa, care, după ce-l pastișase pe Fundoianu, ajunsese la exerciții de superficială aritmetică verbală:

drum noptatec înapoi
la oftat decimal sfântă sărutare
porțile zidurilor împărțite
la 2
ies ecleziaștii
2 după 2...

Pătruns, într-un târziu, în paginile revistei lui Ion Vinea, unde respingea, în 1929, de pe poziții ortodoxiste, „limbuția dintre generații", Sandu Tudor propunea o ciudată sinteză ortodoxist-constructivistă într-un *Apocalips de uzină*. Ceea ce a publicat, pe de altă parte Scarlat Callimachi, în revista *Punct*, al cărui director era, ține de un mimetism de suprafață, fără nici un relief artistic.

Bilanțul ecourilor constructiviste în poezie se încheie, practic, aici. Așa-numitul „constructivism" al lui B. Fundoianu, spre care ar orienta unele afirmații ale poetului din prefața la *Prive-*

liști (1929) nu are, cum s-a și observat, un temei prea solid, fiind vorba mai degrabă de „o simplă intensificare expresionistă a sentimentelor"[1]. Or, dacă în unele puncte, caracterizarea lui Fundoianu coincide cu programul constructivist, realitatea creației sale îi este prea puțin îndatorată: nimic din obsesiile generate de „marea fază activistă industrială" nu se răsfrânge în lirica poetului, iar perfecta articulare a discursului e, iarăși, foarte departe de destructurarea vizată, în genere, de avangardiști[2].

Cât despre Ion Barbu, despre care scriam odată că ar putea fi considerat marele poet «constructivist» al epocii, nerevendicat totuși de avangardă (v. *Avangardismul poetic românesc*, ed. cit., p. 76), calificativul posibilei raportări la mișcare trebuie, desigur, să rămână între ghilimele.

Foarte adesea prezent în paginile *Contimporanului*, adeptul „modului intelectual al lirei", care căuta sub accidentalul și dezordinea naturii, „existențe substanțial indefinite, restrânsele perfecțiuni poliedrale", oferea într-adevăr exemplul unei construcții lucide, purificate, cvasi-obiective și impersonale, a unei realități autonome, de o sublimată geometrie a formelor, lăsând să pătrundă în poezia sa și ecouri ale sensibilității pentru „mecanic" (precum în *Jazz-band pentru nunțile necesare*). Dimensiunea mitică și metafizică a viziunii, hermetismul de substanță al discursului liric îl desparte însă în chip radical de exigențele acestui moment al avangardei (integraliștii vorbeau despre „parazitismul mitului"), iar universul său imaginar e mult distanțat de cel al poeziei de entuziastă întâmpinare a „zodiei citadine" și a civilizației mașiniste.[3]

---

[1] V. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Minerva, 1914, vol. II, p. 403.

[2] V. Mircea Martin, *Introducere în opera lui B.* Fundoianu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 245–246.

[3] V. și observațiile lui D[illegible]n Teodorescu, în *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1978, pp. 44–45.

*

Răsfrângeri ale ideologiei constructiviste pot fi identificate și în proza tipărită în publicațiile momentului, îndeosebi în *Integral*, în speță de către F. BRUNEA și ION CĂLUGĂRU. Cel dintâi găsise, prin Urmuz, pe care îl pastișa cu dexteritate umoristică, încă în *75 H. P.* (într-o scurtă proză, precum *Răzbunarea lui Papufili*), puntea de legătură spre un limbaj relativ corespondent sensibilității „integraliste". Caricarea „Literaturii", cu poncifele și stereotipiile ei, atât la nivelul universurilor imaginate, al evenimentelor și personajelor, cât și la cel al structurii discursive, putea fi servită de minune prin exploatarea filonului urmuzian, iar extinderea programatică a interesului pentru ambianța urbană dinamică, spectacular-caleidoscopică, cu o figurație umană „prinsă în angrenaj", mobilizată în fluxul energiilor colective, era de natură să fructifice deopotrivă în sensul îmbogățirii tematice a prozei și al tehnicilor narativ-descriptive. Cel mai adesea sunt exploatate însă în aceste proze posibilitățile de realizare a unui comic ce pare directa ilustrare a formulei bergsoniene: „du mécanique plaqué sur du vivant". Toposul „orașului feeric", al marii metropole moderne se conturează astfel, la F. Brunea, sub semnul ludicului, jocul fiind expresia unei noi libertăți câștigate în spațiul imaginar inedit, dar nu mai puțin a unei conștiințe degajate de convențional, manipulând ironic „formula" literară. Cel puțin două tipuri de „mecanisme" se întâlnesc în felul acesta în practica textuală: unul care ține de imaginea civilizației industriale și care modelează „lumea" construită de prozator, altul ce vine dinspre depozitul de prefabricate, clișee etc. al *literaturii;* personaje comportându-se ca niște marionete, peisaje descrise din goana trenului sau a automobilului, fugitive viziuni panoramice ale Cetății tentaculare, se încheagă într-un spațiu textual subminat la tot pasul, care-și împarte intenția de realizare a funcției așazicând expresive, cu o marcată conștiință a autoreferențialității. O atare conjuncție între *jocul lumii* și *jocul textului* face ca astfel de compoziții să capete un caracter accentuat „critic", parodic, dezvăluind faptul că profesiunea de credință con-

structivist-integralistă nu e mai puternică, în fond, decât exemplul asimilat al experienţelor avangardiste precedente, îndeosebi dadaiste, atât de tentate de demascarea convenţiei literare.

Fragmentele dintr-un volum de proze ce trebuia să apară sub titlul *Supraamericanul*, publicate de F. Brunea în *Integral* sunt ilustrative pentru prelungirea urmuzismului în experimentele de coloratură constructivistă. „Omul-expresie", Puk Taylor, unul dintre personaje, alături de Abraham Texas, se înscrie de la început în tiparul lui Urmuz, prin cunoscuta „tehnică a echivocului" şi interpretarea literară a expresiei metaforice: „Spre deosebire de Texas, inventatorul cauciucului sintetic, Puk era îndopat cu expresie din ceafă până-n călcâi". Sau: „Pe vremuri, omul expresie servise ca inspirator de poze plastice într-o fabrică de manechine de ceară, apoi, într-o hipostază mai subtilă, «creator de stări sufleteşti». La început, debutase la un fotograf şi ca fundal şi ca baron cu o pulpană de pelerină pe umăr, pentru oglinda midinetelor, ca «Înserare» şi «Apus de soare în munţi», «Peisaj marin» şi «Melancolie», cea mai reuşită din carieră"[1]. La rândul său, Abraham Texas, care locuieşte „în creierul unui sky-scrapers, ...purta cvasipermanent o mască de sticlă, sub care pluteau ca într-un borcan câteva piese confuze, ortografiate de muşte şi uşor crăpată longitudinal. De fapt masca constituia mai puţin o pavăză de laborator cât un ecran pe care-şi proiecta în bloc emoţiile, printr-o sinteză colorată (cum fac unele şopârle)."[2] Unor astfel de portrete de manechine şi roboţi le corespunde o viaţă lăuntrică sugerată tot în termeni mecanici: „în creier Texas simţi cum prosperă o sucursală «Yost», un campionat de maşini de cusut, plus o herghelie de fachiri dansând desculţi pe cioburi de sticlă". O mostră de „peisaj", extrasă din aceeaşi proză, descoperă imediat „stilul" identificat şi în poezia integraliştilor, derularea de film cinematografic rapid a unei lumi văzute ca spectacol: „Între timp, locomotiva angajase cu itinerariul lupte de tauri. Copaci traversau «planşă» fereastra, şomeuri pe două rânduri aplaudau cu

[1] *Supraamericanul, Omul expresie*, în *Integral*, nr. 1, martie, 1925.
[2] *Avatarurile lui Abraham Texas*, în *Integral*, nr. 5, iulie, 1925.

târnăcoape, pietre kilometrice jucau şah, cirezi devastau valizele din plasă, curenţi familiarizaţi cu elicea tachinau boneta lui Texas"... Un aer ludic are şi descrierea apartamentului unde locuieşte protagonistul: „Restul era mobilat cu uşă, miros culinar, baccilul lui Koch şi, o dată pe zi, la ora vizitelor, soare". Programul cotidian al aceluiaşi, jurnalul experienţelor sale (pe câini !), aventurile erotice ale lui Puk etc. sunt înfăţişate de asemenea parodic şi burlesc, cu o plăcere a jocului moştenită de la dadaişti.

Cu mai puţină vervă, dar în acelaşi regim de fantazare ironică, scrie şi ION CĂLUGĂRU câteva proze precum *Prinţ papal* (subintitulat „psihism automat"), *Adevăr conic* („basm mecanic") sau *Polcovnicul stacojiu*, reluate cu unele modificări ce „cuminţesc" oarecum stilul primelor redactări imprimate în revista *Integral*, în volumul *Paradisul statistic* (1926). Cea dintâi narează, de pildă, strania aventură a povestitorului care, făcând întâmplător cunoştinţă, într-un bar, cu un personaj ce se recomandă drept „prinţul papal Lescinsky, *ancien colonel dans l'armée autrichienne*, descoperă într-o zi că insistentul „prinţ" i se instalase în trup, de unde iese, „redus la esenţă... blindat ca un tanc mic". O anume stare de anxietate îşi găseşte astfel expresia fantastic-grotescă, pe care stilul „constructivist", de notaţii rapide şi concentrate („imaginea plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse"!) o serveşte perfect. El poate fi identificat peste tot în această proză, de pildă în autocaracterizarea personajului narator, modelat după chipul „reporterului" şi al „omului sportsman", de inspiraţie futuristo-constructivistă: „Aparatul mi-a educat un suflet geometric tăiat. Vara profet cu intermitenţe, iarna, reporter-spectator-pilastru de bar, scafandru orizontal, vis prelungit. [...] Visez rar, port un piept de cuarţ, un pumn de boxeur, o inimă veselă şi vidă." O atmosferă magic-onirică propune „basmul mecanic", altminteri destul de artificios, *Adevăr conic:* într-o noapte de Sânziene, trei misterioşi „mineri", cărora li se asociază şi povestitorul, pornesc în căutarea unor comori ascunse, desferecă „poarta vămilor văzduhului", plutesc în cercuri în jurul unui „con", sunt înghiţiţi de o „cataractă nedefinită". Limbajul e din nou „integra-

list", telegrafic, asociind elemente de civilizație industrială și mit folcloric . „Iaz de gheață se înalță trup de pește peste un glas de clopot; gaițe frunzăresc durerile atmosferelor, opresc una, o repetă în cor; apele cântă fals... Dar iată o flotilă aeriană de draci acrobați fac loopinguri, catâri speriați s-au înălțat călărind crupa vântului, mânzi râd și gonesc, gonesc, copitele cântă pe sârmele de telegraf, sunete se împart automat ca afișe, vântul s-a aprins violet; subtil, orchestra stâlpilor de telegraf în desfășurarea șoselelor"...

Mai densă, o poveste precum *Paradisul* statistic — imagine a universului birocratic dintr-o întreprindere modernă — oferă, după expresia lui Pompiliu Constantinescu un fel de „travesti satiric al realității", „grotesc transpus pe planul ficțiunii".[1]

Volumul din 1926 este însă în egală măsură îndatorat viziunii expresioniste, ca de altfel, o mare parte din proza acestei etape de creație a scriitorului, și nu numai a sa: la *Contimporanul*, Ion Vinea se arăta de asemenea sensibil, în piesele adunate apoi în volumul *Descântecul și Flori de lampă* (1925) la sugestiile expresionismului. Ar fi mai exactă, așadar, situarea scrisului de acum al lui Ion Călugăru într-un spațiu de confluență, așa cum îl vede, de exemplu, Ovid S. Crohmălniceanu „În astfel de proiecții expresioniste, Ion Călugăru utilizează tehnicile «constructiviste», cu o finalitate subordonată — paradoxal — viziunii grotești și apocaliptice. Descompunerea făpturilor și lucrurilor în linii, suprafețe și volume geometrice îi slujește să facă a exploda tablourile printr-o dinamică nebună, care poartă lumea scriitorului spre o iminentă catastrofă generală".[2]

*

După cum s-a putut observa din incursiunea întreprinsă în literatura momentului constructivist-integralist, relațiile dintre practica creatoare și programele mișcării nu sunt de strictă

[1] P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. 2 [București], E.P.L., 1967, p. 229–230.

[2] Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, ed. cit., p. 143

subordonare. Dar dacă schița unei „gramatici" a poeziei propusă, bunăoară, de Ilarie Voronca, nu-și găsește deplina echivalare în poezie sau proză, impactul manifestelor asupra acestei practici nu e deloc neglijabil. În avangarda românească, el are loc pe terenul cultivat, ca să spunem așa, de experiențele simultaneiste europene din primul deceniu al secolului, cărora noua orientare le imprimă coloratura „mecanică", marca de „impersonalitate" și „obiectivitate" cerute „poetului-inginer". Obsedat de mișcare, situat sub semnul „activismului", universul imaginar al acestei literaturi reprezintă o înnoire importantă în spațiul modernității românești; împrospătare a sensibilității față de civilizația citadină, experimentare novatoare a unor tehnici discursive mai adecvate acestei sensibilități. Nerecurgând decât prin excepție la formule extreme, de tipul „poeziei concrete" practicate în alte literaturi, constructivismul de la noi s-a menținut pe linia oarecum mediană a „sintezei moderne", spre care o îndruma de altfel în chip logic o evoluție specifică a inițiativelor și contactelor avangardiste. Se va înțelege, din acest unghi, de ce o bună parte dintre militanții grupărilor respective se vor putea regăsi, după încetarea apariției revistei *Integral*, în 1928, și după ce *Contimporanul* dăduse, spre final, evidente semne de eclectism, pe un drum care-i va apropia tot mai mult de o doctrină considerată la început cu rezerve — *suprarealismul.* Programul „sintezei moderne" rămâne în plină desfășurare.

INTERFERENȚE FUTURISTE

Cum s-a putut vedea din analiza momentului constructivist al avangardei românești, multe dintre textele programatice care-l ilustrează, ca și unele producții literare, conțin elemente futuriste, într-o simbioză sau osmoză ce le face destul de greu de disociat. Fenomenul e de-acum ca și explicat, de vreme ce prima grupare de avangardă de la noi, coagulată în jurul revistei *Contimporanul*, luase naștere sub semnul unui recunoscut (și practicat) eclectism, consfințit ceva mai târziu în formula de „sinteză modernă" a *integralismului*. Va fi vorba însă doar de interferențe: o *mișcare* futuristă propriu-zisă, organizată ca atare, cu un program distinct, nu a luat naștere în spațiul avangardist românesc. La data apariției manifestului lui F. T. Marinetti (1909) era prea devreme, în anii '20 era prea târziu.

Bibliografia contactelor, ecourilor și reacțiilor românești la ideile mișcării italiene nu este, totuși, deloc neglijabilă[1]. Ea începe să-și înscrie referințele din chiar punctul de pornire al

[1] V. ampla prezentare analitică a lui Adrian Marino, *Échos futuristes dans la littérature roumaine*, în *Synthesis*, V, 1978, pp. 207–227; Michaela Șchiopu, *Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4/1977, pp. 595–603; Geo Șerban, *Préludes à l'avant-garde chez les Roumaines*, în *Euresis*. Cahiers roumaines d'études littéraires, nr. 1–2/1994, pp. 11–24.

mişcării, căci, printr-o spectaculoasă coincidenţă — pregătită însă de promotorul ei, interesat de o cât mai largă propagandă —, primul manifest futurist a apărut în traducere românească în ziarul *Democraţia* din Craiova, în aceeaşi zi, 20 februarie 1909, în care se publica şi originalul, la Paris, în ziarul *Le Figaro*. Versiunea românească oferită de publicistul Mihail Drăgănescu împreună cu un articol de întâmpinare (*O nouă şcoală literară*), urma de fapt altor contacte româneşti cu F. T. Marinetti, prin revista acestuia, *Poesia* (Milano, 1905), cunoscută în cercurile literare de la noi şi semnalată în publicaţii ca *Viaţa nouă*, *La Roumanie*, *Ramuri*; în 1906, *Poesia* le invitase pe Elena Văcărescu şi pe... Smara să se pronunţe într-o anchetă despre „versul liber", iar în toamna anului 1909 va publica două sonete de Al. Macedonski. La rândul ei, modesta Doamna Smara îl prezenta elogios pe „cel mai talentat scriitor tânăr din Italia", în *Universul literar* din 25 septembrie 1906. Ziarul *Românul literar* din 21 septembrie 1908 obţinea un răspuns al lui Marinetti la întrebarea dacă ţine cu germanii sau cu francezii, iar în *Viitorul* (16/30 octombrie 1908) se puteau citi alte propoziţii laudative la adresa celui ce scrisese *Zeii se duc, D'Annunzio rămâne*[1].

Interesul pentru noua afirmare marinettiană nu e, aşadar, surprinzător. Ziarul *Democraţia* prezenta frecvent la rubrica sa de *Bibliografie* — ne informează tot Geo Şerban — sumarul revistei *Poesia*, iar directorul ei a avut grijă, în ce-l priveşte, să-i expedieze lui Mihail Drăgănescu, aşa cum procedase cu alţi „confraţi", Manifestul futurist, însoţit de un scurt mesaj, în care-i cerea „părerea despre manifest şi adeziunea... completă sau parţială". Traducătorul *Manifestului viitorimii* se arată comprehensiv... nu însă fără evidente şi justificate rezerve, explicate prin situaţia specifică a culturii române din acel moment: „Noi trebuie abia să ne cunoaştem strămoşii de care italienii s-au plictisit"; „Nu avem muzee de incendiat şi biblioteci de inundat, dar avem ceva mai bun de făcut: să înfigem putere

[1] Geo Şerban, *art. cit.*, p. 16

în piepturile mulțimei agitate de grele munci, lumină strălucitoare în creierul ei, spre a putea simți că trăiește, a vedea că are un drept la viață și la acțiune pe pământ, la deșteptare și fericire". Și, mai departe: „Iubesc vigoarea artei ce propagați, răzvrătitoarea poezie ce o visați pentru înviorarea celor obijduiți"[1]. E vorba, în această interpretare — cum observă A. Marino — de „o lărgire a spiritului activist al *Manifestului* într-un sens democratic, chiar de «stânga»"[2]. Și în *Democrația*, și în *Biblioteca modernă* (revistă care reproduce manifestul și prezentarea sa din *Democrația*, precum și alte manifeste futuriste din perioada 1910–1912) astfel de rețineri nu vor lipsi, împărțite fiind cu gesturile de aprobare. La rândul lor *Țara noastră*, *Viitorul*, *Rampa*, *Viața nouă*, *Versuri și Proză*, *Flacăra*, *Viața românească*, *Universul literar* înregistrează fenomenul futurist, oscilând între o vie curiozitate, încercând să descifreze cât mai exact mobilurile mișcării, și respingerea vehementă (ca în cazul, încă nesemnalat, al simbolistului D. Karnabatt, care condamna în 1911 „barbarul ideal de artă al bogătașului [...] maestru", „pângăririle ce le face măreței moșteniri de artă și intelectualitate ce ni le-au lăsat veacurile" întrebându-se dacă „nu-l leagă nimeni pe acest dement"[3]. O mențiune aparte cere, în acest context, luarea de poziție a lui Nicolae Davidescu din 1912, care, glosând pe marginea *Manifestului tehnic al literaturii futuriste* (mai 1912), reține accentul său protestatar de „justificată revoltă împotriva banalității curente și a spiritului de imitație", exaltarea „originalității", „exprimarea amețitoarei noastre vieți moderne, făurită din mândrie omenească, din oțel și din viteză înfrigurată", considerând totodată că „părțile absurde și nefolositoare vor cădea de la sine"[4]. Când revine însă,

[1] M. Șchiopu, *art. cit.*, pp. 597–598.

[2] A. Marino, *art. cit.*, p. 212.

[3] D. Karnabatt, *Estetica „futurismului"*, în *Seara*, II (1911), nr. 377, p. 1.

[4] N. Davidescu, *Variații pe manifestul viitoriștilor*, în *Noua revistă română*, nr. 16, 2 sept. 1912; cf. N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, ediție de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1975, p. 29.

în 1914, asupra aceluiași subiect, criticul nu trece cu vederea superficialitatea „modei viitorismului", constatându-i învechirea prematură: „Viitorismul ne cântă de vreo câțiva ani același cântec. Viața, viitorul, sportul, otomobilul — a făcut în artă toată gama de farsă capabilă să treacă drept lucru serios.[...] A ajuns paseism, și ajunge".[1]

Apariția unei astfel de atitudini arată că în momentul respectiv ideile lui Marinetti erau destul de familiare mediilor scriitoricești de la noi, fapt ce permitea și o mai nuanțată abordare critică, diferită de opoziția conservatoare, tradiționalistă. Ceea ce contează cu adevărat — și faptul n-a rămas neobservat este „rolul ferm de incitare și de catalizator"[2] pe care aceste confruntări cu futurismul l-au avut într-o vreme de febrile căutări novatoare pentru literatura română. Nu trebuie să uităm nici că scurta perioadă 1913–1915 înregistra, prin Adrian Maniu, Tristan Tzara și Ion Vinea, o adevărată cotitură în evoluția de la convenția poetică simbolistă spre „modernismul" preavangardist: dovadă versurile și poemele în proză semnate de cei trei poeți în *Seara*, *Noua revistă româna* sau *Cronica* (o poezie a celui dintâi, datând din 1914, se intitulează... *Primăvara futuristă*).

Va trebui să treacă totuși un număr de ani pentru ca futurismul să fie integrat și asimilat — o dată cu structurarea primelor tendințe avangardiste românești mai marcate — unei „stări de spirit" specifice inovatorilor radicali. În deceniul al doilea, el este încă privit oarecum de la distanță, cu ochiul șocat de prima întâlnire cu o mișcare atât de iconoclastă și, pe de altă parte, atât de fervent angajată în susținerea înnoirii concordante cu „spiritul epocii". La începutul celui următor, mai exact în 1922, când Felix Aderca publică în revista *Năzuința* articolul *Ce e viitorismul?*, orientarea patronată de Marinetti continuă să fie considerată drept emblematică pentru avangardă în ansamblul ei, identificându-se cu însuși conceptul de *avangardă* și

[1] N. Davidescu, *Aspecte...*, pp. 538–539.
[2] A. Marino, *art. cit.*, p. 213.

făcând — cum notează şi A. Marino — „să circule în acelaşi timp principii, care îi sunt specifice şi care coexistă cu idei şi luări de poziţie de altă provenienţă (constructiviste, suprarealiste, dadaiste etc.)"[1]. Căci sub „titulatura" *viitorismului*, F. Aderca încearcă să cuprindă „o mişcare de profundă reînnoire a tuturor mijloacelor noastre artistice, a confortului, ba chiar a politicei", incluzând aici cubismul, expresionismul, dadaismul şi observând că „el s-a diversificat în toate artele şi s-a îmbogăţit cu nuanţe"[2]. Prezentarea pe care o face manifestului *Cuvintele în libertate viitoristă* (cu evidenţierea câtorva „principii" — „spulberarea sintaxei", „distrugerea vechiului material literar propriu-zis", „creaţiunea omului mecanic", „imaginaţia fără şir", „oboseala lirică a materiei") e pozitivă, apreciindu-se ca „punct câştigat" — extinderea, prin futurism a „analogiilor."[3]

Tot în 1922 apărea însă, cum ştim, revista *Contimporanul*, în paginile căreia principalele tendinţe artistice şi literare novatoare îşi vor găsi, în acel moment, spaţiul cel mai generos de întâmpinare. Textele de referinţă ale futurismului nu lipsesc; se traduc, între altele, *Sensibilitatea futuristă* (*Distrugerea sintaxei. Imaginaţia fără şir. Cuvinte în libertate*) — în numărul 44, din 7 iulie 1923 — şi *Cuvinte în libertate* — în numărul 50–51, decembrie 1924 (un alt fragment din manifestul *Sensibilitatea futuristă*). Este prezentată de asemenea *Aviaţia dramatică în Italia* (nr. 27, ianuarie 1923), pornindu-se de la un articol semnat de F. Arari despre *Teatrul aerian futurist*, se traduce „trisinteza" dramatică a lui Marinetti, *Alba şi roşul* (nr. 39–40 din 21 aprilie 1923), se iau interviuri unor artişti ai mişcării (v. Th. Solacolu, *De vorbă cu Antonio Giulio Bragaglia*, în nr. 77 din martie 1928), e recenzată revista *Noi* etc. Pentru octombrie 1923 se anunţa chiar o vizită a lui F. T. Marinetti în România şi la *Contimporanul* (v. numărul 42, din 10 iunie 1923), însă

[1] A. Marino, *art. cit.*, p. 216.

[2] F. Aderca, *Contribuţii critice*, I, ediţie de Margareta Feraru, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, pp. 413–417.

[3] *Ibidem*, p. 418.

aceasta urma să aibă loc abia în 1930, când futuristul — acum academician — va ţine trei conferinţe la Bucureşti, fiind întâmpinat cu mare pompă de către oficialităţi, dar primit şi de către grupul *Contimporanul*, cu care va face o călătorie în regiunea petroliferă de pe Valea Prahovei: vor rezulta poezia *Incendiul sondei* şi reportajul *Incendiul sondei de la Moreni* (acesta din urmă publicat în numărul 96–97–98 al revistei, din ianuarie 1931).

Celelalte reviste constructiviste: *75 H. P.*, *Punct* şi *Integral* vor reţine de asemenea ecouri ale „sensibilităţii futuriste", punctul de vârf al atenţiei acordate mişcării italiene fiind marcat de realizarea numărului special al acesteia din urmă (12, aprilie 1927), unde, alături de Marinetti (cu o telegramă de salut adresată lui Mihail Cosma şi textul poematic *Températures du corps d'un nageur*) sunt prezenţi F. Cassavola (*Atmosferele cromatice ale muzicii*), Farfa (*Futurismul în interpretarea plastică a lui Angelo Maino*), Paolo Buzzi (*Analiză fizică a cântecului privighetorii*) şi, cu desene, plasticienii Prampolini, Maino, Depero. Ernest (Mihail) Cosma scrie un articol despre F. T. Marinetti, Ştefan Roll îi dedică un poem, rubrica de „Notiţe" reia, în traducere, un fragment al *Manifestului* din 1909 şi prezintă revista *I nuovi poeti futuristi*. La rândul său, gruparea *unu* nu va rămâne străină de spiritul futurismului.

Acesta poate fi identificat de altfel pe tot parcursul primei mari etape de afirmare a avangardei româneşti. Dacă lecţia rupturii vehemente cu tradiţia putea fi, între timp, măcar recapitulată şi prin frecventarea manifestelor dadaiste bine cunoscute de prietenul lui Tristan Tzara, Ion Vinea, asocierea negaţiei cu „activismul" în *Manifestul* de la *Contimporanul* trebuie pusă, fără îndoială în relaţie mai ales cu iconoclasmul energic al futurismului. De la prima frază — „Jos Arta, căci s-a prostituat!" — până la ultima, — „Să ne ucidem morţii", se simte „oroarea de ceea ce e vechi" a lui Marinetti; respingerea romanului psihologic şi de analiză şi antisentimentalismul indică aceeaşi sursă, în timp ce exaltarea „marii faze activiste industriale", exigenţa „expresiei plastice, stricte şi rapide a apara-

telor Morse", elogiul „reportajului cotidian" sau al „teatrului de pură emotivitate" își au corespondențele în cultul „omului multiplicat de mașină" și al „noului simț mecanic", în „repeziciunea economică pe care telefonul o impune reporterilor și corespondenților de război", în dorința de „a reda toate vibrațiile eului" etc.

Austeritatea disciplinei spirituale constructiviste apare astfel larg concurată de vertigiul unei vitalități debordante, care dinamizase toate luările de atitudine futuriste. Iar când Ilarie Voronca propune, ironic, în *75 H. P.*, „gramatica, logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe" sau recurge, în aceeași *Aviogramă* a sa, la „reportajul" *sui generis* construit în stilul telegrafic cerut de Marinetti, ne aflăm în același spațiu unde idei ale constructivismului și dadaismului interferează cu exigențe marinettiene. Cât privește poemul-manifest semnat tot acolo, sub titlul *Metaloid*, de către Ștefan Roll, „construcția" și „sinteza" nu-l caracterizează mai mult decât semnele vitalismului futurist al „sportsmanului": „mâine vor veni alții / sportsmani / vom răscoli straturi geologice / cu râvnă de metal / vibranți / prin latitudini / arteră de magnet / sânge / vertigiune / incandescență / respirație"... Același autor urma să propună, la *Integral*, o ipostază a poetului foarte apropiată de ceea ce, în *Sensibilitatea futuristă*, Marinetti numise: „Pasiune, artă și idealism pentru sport. Ideea și dragostea de record"[1]. „Poezie contimporană, poetul-sportsman" — va cere el, adăugând că „în plin ev citadin [...] poezia s-a lansat acrobat, pumnal în strada zguduită de spirala auto-urilor și a continentului" și că gestul poetului „e magnet, e dans simultan în stilul orelor, expresia lui e plină de surpriza gărilor, de realizarea rabotnicului în uzine. Peste sensibilitatea lui stăruie ritmul mixt de mușchi și mașină, orașul pneu. [...] Sportsman invadat în mulțime, el filtrează, fără migala rimei și a logicei vechi, linia poeziei-vitriol, poeziei-cadillac"[2]. Tot el vorbește despre „actorul acrobat", iar în

[1] V. *Contimporanul*, 11, nr. 44, 7 iulie 1923.
[2] Ș. Roll, *Evoluări*, în *Integral*, nr. 3, mai 1925.

amintitul număr special al revistei, dedicat futuriștilor, desfășoară o viziune ludică a universului „integralist", care împrumută destule date ale ambianței futuriste cu ai săi poeți îndrăgostiți de performanțele sportive: „după aceste, Marinetti, // Integraliști vom schia în văzduh cu avioane / să ne amuzăm vom aprinde constelațiile cu cox / ultra-poeți vom ateriza dinadins pe stadioane / ca să scrim poeme și să facem matchuri de box" (*F. T. Marinetti*).

Componenta futuristă este de altfel recunoscută printre cele mai vii din cadrul „sintezei moderne" încercate de gruparea de la *Integral.* Așa se întâmplă în deja citata definiție a *integralismului* dată de M. Cosma în convorbirea cu Luigi Pirandello publicată în numărul 8 al revistei, așa se întâmplase și cu eseul *De la futurism la integralism*, unde același M. Cosma abordase mișcarea din perspectiva exigențelor integralismului, vizând în primul rând exercitarea „puterii de sinteză". Cum ultima cucerire programatică nu putea fi decât și cea mai autentică, de fapt singura *valabilă*, futurismul e înscris aici, alături de expresionism, cubism, dadaism, la rubrica „arta veche", a „preistoriei": recunoscându-i-se „dinamica", i se reproșa „absența totală, însă, a spiritului de abstractizare și de disociație asociativă (apropierea elementelor îndepărtate și neînrudite)"[1]. Marinetti era recunoscut totuși cap de serie pentru o mișcare ce avea să-și găsească împlinirea în „arta nouă: integralismul", iar atunci când îi va schița portretul în numărul dedicat futurismului, Cosma va aprecia superlativ mai ales capacitatea de schimbare, rolul de agent transformator, mobilitatea sensibilității: „posedă cea mai extraordinară facultate de a se adapta pulsului actualității, dezvirginând drumuri, inventând planete"[2].

Vorbind despre necesitatea înnoirii teatrului, M. Cosma împrumutase încă în vremea colaborării sale la *Punct* multe elemente ale limbajului futurist, într-o semnificativă contaminare

[1] M. Cosma, *De la futurism la integralism*, în *Integral*, nr. 6–7, octombrie 1925.

[2] Ernest Cosma, *F. T. Marinetti*, în *Integral*, nr. 12, aprilie 1927.

cu spiritul „ingineresc" al constructivismului. „În locul clasicului muget al trăsnetului — sbârnâitul intransigent al helicei; fluieratului dulceag al vântului romanțios, —, murmurul neliniștit de dinam; decorului searbăd hibrid cu stele de mucava și peisagii de cosmetic —, comoda și suculenta pictopoezie, cu sori de acid sulfuric; regizorilor și mașiniștilor cretini și somnambuli —, viguroși ingineri cu creierul electric; cuvântului avorton extras cu forcepsul din gâtlejul actorilor sifilizați —, jazbandul freneziei universale" — cerea el în articolul intitulat *Accidente*, din numărul 3 (decembrie 1924) al revistei. În aceeași „revistă de artă constructivistă", Ilarie Voronca, autor de articole programatice care includea și el futurismul în *sinteza* modernă numită nu peste multă vreme *integralism* („cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dârz cerc: SINTEZA"[1]), se pronunța încă o dată împotriva logicii și gramaticii moștenite, încercând să împace exigențele „construcției noi" a poeziei cu eliberarea futuristă a cuvintelor și cerând, ca atare, „nu licență, ci liberă înșiruire a cuvintelor"[2]. Iar când va schița harta „poeziei noi", el nu va uita, în articolele din *Integral*, exemplul vitalismului futurist, chiar dacă „creația abstractă" constructivistă se vrea stâlpul principal de susținere al noului edificiu. Căci, opusă „speculației artificiale, de bursă", arta e definită ca „manifestare vitală", iar în evocarea circumstanțelor în care s-a modelat „sensibilitatea actuală", „în preajma marelui război" (de fapt, chiar momentul afirmării energice a futurismului) stă sub semnul gustului pentru risc și aventură, al „noului simț al totalității lumii" — cum se exprima Marinetti în *Sensibilitatea futuristă* — cu inerenta respingere a sentimentalismului; textul capătă înfățișarea unui reportaj exaltat, înregistrând spectacolul unei modernități convulsive, dinamizate de un nou elan vital nietzschean: „Din ejacularea gloanțelor, o senzuală amestecare de noroi și de sânge. Războiul, un poem al iubirii: popoare împreunate în rut pe un povârniș în

[1] I. Voronca, *Glasuri*, în *Punct*, nr. 8, 9 ianuarie 1925.
[2] Idem, *Gramatică*, în *Punct*, nr. 6–7, 3 ianuarie 1925.

epilepsie. Contopire citadină a şesurilor, descuiere a drumurilor. În automatismul adunărilor familiare mereu aceleaşi, cu complângeri de clavir didactic, izbucnirea neaşteptată, rece, nouă a străinului cu privirea în cască, cu linia războiului (a vieţii?) în palmă, cu cuvinte strălucind ca baionete"[1].

Şi, oricât se străduieşte militantul să argumenteze în favoarea unei arte şi a unei poezii conforme „sistemului constructivist", adică încetând să mai fie o „expresie de suflet" şi obiectivându-se într-o modelare cvasigeometrică a materialului verbal, limbajul sensibilităţii futuriste iese mereu la suprafaţă, în izbucniri imposibil de domolit: „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă: târnăcop, bumerang, salt întrecând în înălţime toate performanţele mondiale". Sau: „Poetul nou e un explorator înfruntând meridianul cel mai primejdios, coborând în însuşi miezul înţelegerii, ecuator încins sau poli cu zăpezi ca bretele. Pe umerii lui preerii cresc. Stepe, mări, saltimbanci, trenuri îi circulă în artere".[2] Alte formulări, precum: „notaţia... sângerândă, crudă", „*senzaţia*, prinsă stea în cleştele poemului actual, înviorează, uimeşte, pătrunde ca o injecţie" — din acelaşi articol —, alături de accentul pus pe dinamica *imaginilor* („Imaginile se îmbulzesc nu în comparaţii sterpe, ci în asociaţii fulgere, frunziş în noapte. // Orice vers e o sumă de noi posibilităţi, o altă soluţie a ecuaţiei primare") indică de asemenea în ce măsură Voronca depăşeşte cadrele strict constructiviste ale programului, deschizându-le frenezie futurismului.

Teoria imaginii pe care, prin filiera Pierre Reverdy, o va prelua şi pentru sine ca poet „integralist", orientând-o mai târziu spre „hazardul" şi „neprevăzutul" caracteristic şi suprarealismului, îşi are de fapt rădăcinile prime în marinettienele *Cuvinte în libertate*. În versiunea românească a acestui manifest, publicată în *Contimporanul*, nr. 50–51, 1924, se putuse citi:

---

[1] I. Voronca, *Pe marginea unui festin*, în *Integral*, nr. 10, ianuarie 1927.

[2] Idem, *Cicatrizări. Poezia nouă*, în *Integral*, nr. 1, martie 1925.

„Iată pentru ce imaginația poetului trebuie să lege între ele lucrurile depărtate *fără șir conducător*, prin ajutorul cuvintelor esențiale în libertate"... Și tot acolo se vorbește despre *lirism* ca „facultatea cea mai rară care ne îmbată de viață și este îmbătată de noi înșine [...]. Facultatea de a colora lumea cu culorile speciale ale eului nostru dinamic".

Ne reamintim însă că, printre obiecțiile aduse futurismului la *Integral* de către M. Cosma, una privea chiar absența „spiritului de abstractizare și de disociație asociativă (apropierea elementelor îndepărtate și neînrudite)" — pe care și Voronca va încerca s-o compenseze prin calificarea imaginii drept „plăsmuire abstractă" și admiterea „apropierii" (contiguității) alături de distanțarea elementelor puse în relație („raport pur a două elemente cât mai îndepărtate sau cât mai apropiate între ele" — cum citeam în articolul omagial dedicat lui Tudor Arghezi). Oricum, exaltarea vitalistă e, la Voronca, puternică, și ea e alimentată fără îndoială și de moștenirea futuristă. Amendată din unghiul „sintezei" integraliste (chiar în numărul dedicat mișcării lui Marinetti, B. Fondane scria că: „Superficialitatea futurismului vine poate din faptul că el îndepărtează orice viață contemplativă, nu concepe decât mișcarea, decât în mișcare"[1]), viziunea futurismului lasă așadar urme încă foarte vii în acest moment al avangardei românești. (Ecourile sale în rândul grupării *Integral* sunt mult mai largi: o atestă, între altele, și modul cum e conceput *teatrul nou*, în articole semnate — alături de *Actorul acrobat* al lui Ștefan Roll — de B. Florian, I. M. Daniel sau F. Brunea.)

Prezența lui Marinetti printre numele reținute ca exemplare în *Manifest*-ul lui Saşa Pană de la *unu* (aprilie 1928), adică în fruntea lor (urmat de Breton, Vinea, Tzara, Ribemont Dessaignes, Arghezi, Theo van Doesburg, Brâncuși) e semnificativă: alcătuind rapidul bilanț avangardist în vederea unei noi inițiative, directorul revistei nu putea face abstracție de acest

[1] B. Fondane, *La révolution et les intellectuels*, în *Integral*, nr. 12, aprilie 1927.

reper. Mai mult, el împrumută din întâiul manifest futurist apelul antitradiționalist la distrugerea bibliotecilor („arde maculatura bibliotecilor") și nu uită câteva dintre atributele de bază ale artei în viziunea lui Marinetti: „artă ritm viteză neprevăzut"... Aportul futurist va fi însă, în mod firesc, reevaluat pe parcurs, pe măsură ce componenta politică fascizantă a mișcării italiene se accentuează (v., în acest sens, nota din numărul 44, februarie 1932, ce reacționează vehement la șovinismul unui manifest recent publicat de futuriști în *Gazetta del Popolo*).

Se poate spune așadar că, dacă futurismul n-a ajuns să deschidă o adevărată „filială" în spațiul avangardei românești (cum n-a reușit s-o facă nici dadaismul), multe dintre propozițiile sale programatice au avut totuși aici ecouri durabile. Faptul se explică, desigur, și prin caracterul spectaculos al campaniei lui F. T. Marinetti de difuzare a ideilor mișcării (care a atras atenția de la început, șocând mediile tradiționaliste și impulsionându-le pe cele „moderniste"), dar — în ce privește momentul avangardist propriu-zis — mai ales prin „maximalismul" exigențelor sale, deopotrivă în ordinea negației și a afirmării. Căci, așa cum remarca și Adrian Marino, futurismul „răspândește și întărește un anumit număr de principii esențiale de avangardă, și, în primul rând, conceptul-cheie de „avangardă"[1]. El oferă, am putea spune, un fel de model, o „schemă" a mecanismului ideologic avangardist, evidențiind, pentru prima oară în termeni atât de decișii, *radicalismul* acestuia: *antitradiționalismul* mai violent decât oricând (apelul la distrugerea „muzeelor, bibliotecilor, academiilor de orice soi"), *patosul novator* întreținut de adeziunea la valorile prezentului și civilizației moderne, afirmarea primatului *vieții* în raport cu *arta* și a unei perspective prin excelență *dinamice* asupra creației etc. Dar futurismul, care a lăsat în primul rând o literatură a manifestelor (la noi, Lucian Blaga scria în 1925 că: „Lucrurile cele mai frumoase ce le-a produs literatura futuristă par a fi mani-

[1] A. Marino, *Echos futuristes*..., loc. cit., p. 216.

festele lor"[1]) şi-a imprimat durabil pecetea şi asupra retoricii specific avangardiste, cu limbajul ei hiperbolic şi teatral, cu stilul „publicitar", cu înclinaţiile ludice.

Formarea primei grupări româneşti de avangardă sub auspicii constructiviste a sporit permeabilitatea faţă de „starea de spirit" futuristă, dată fiind comuna „pasiune pentru oraş" şi civilizaţia maşinistă a celor două orientări, iar proiectul „sintezei moderne", caracteristic primei vârste a „modernismului extremist" de la noi, a încurajat interferenţele de factura celor înregistrate mai sus. Dar acesta din urmă a generat, fără îndoială, şi un anume spirit critic, necesar selecţiei datelor convenabile momentului socio-literar — de unde şi reticenţele, relativizarea unor sloganuri, în cazul unor personalităţi mai puternice, ca Ion Vinea, chiar scepticismul tinzând spre refuz: citatele, în alte pagini, *Vorbe goale* ale directorului *Contimporanului*, publicate în 1924 în revista *Punct*, atrăgeau atenţia asupra pericolului de a confunda, în futurism, superficiala „revoluţie de vocabular" cu „revoluţia sensibilităţii, cea adevărată": „l'opinion courante est que rien qu'en employant un vocabulaire de contremaître d'usine, en guise de paroles en liberté, ori devient pour cela poète moderne"...

În 1930, când publica în ziarul *Rampa* un articol ocazionat de vizita lui Marinetti în România, Ilarie Voronca nu putea reţine, dată fiind natura momentului omagial, decât elementele pozitive ale exemplului futurist. O atare recapitulare e totuşi elocventă pentru receptarea lor de către avangarda românească. „De la începutul şi până în măruntaiele sale, al XX-lea veac va rămâne însemnat de fierul roşu al acestui nume, al acestui chirurg, care a operat, cu o astrală violenţă, sensibilitatea şi toate formele de artă, de apendicita clarului de lună, de anchiloza unui vocabular şi a unui sentimentalism perimat" — scrie autorul articolului[2]. El, recunoaşte în şeful de şcoală futurist

[1] L. Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediţie de Mircea Popa, Cluj-Napoca, Dacia, 1973, p. 120.

[2] I. Voronca, *F. T. Marinetti*, în *Rampa*, XV, nr. 3688, 11 mai 1930, p. 4.

punctul de plecare pentru „marile prefaceri ale spiritului contemporan", relevă „suflul de mare inspirație" al manifestelor sale, „fulgerătoarele asociații de idei și de aspecte noi", imagismul frenetic, „acest miracol de a suprima frontierele și de a apropia popoarele într-un viguros cult al poeziei, al aventurei și al tinereții", ieșirea în stradă a poeziei, „disponibilitatea „pentru orice experiență, oricât de temerară"; adică, de fapt, câteva dintre trăsăturile prin excelență definitorii ale spiritului avangardist, concentrate astfel într-o emblemă. Sunt cele care, în vremea austerelor precepte constructivist-abstracționiste, au lăsat deschisă poarta lirismului, a viziunii spectacular-sărbătorești a lumii, sub semnul feeriei orașului modern.

Cât despre aplicarea, în litera lor, a propozițiilor de program futurist, Ion Călugăru avea desigur dreptate să afirme că: „Deși mișcarea modernistă luase oarecari proporții, acum câțiva ani, la noi în țară, futuriști n-au prea existat. [...] Cei mai de seamă dintre pictori și poeți au ajuns până la un fel de formulă expresionistă."[1] Însă timpuriile contacte cu ideologia literar-artistică a mișcării patronate de F. T. Marinetti au favorizat, în mod cert, întreținerea atitudinilor nonconformiste, anticonvenționale, a gustului pentru noutate în înfățișările ei modelate de civilizația citadină, a unei dinamici a imaginației creatoare ce depășesc, nu cu puțin, chiar frontierele teritoriului avangardist. Autorul, de exemplu, al textului poematic *Romantica industrială* (1922) ar fi putut să fie un viitor militant de la *Contimporanul*, *75 H. P.* sau *Integral*; el se numea însă Tudor Arghezi...

[1] I. Călugăru, *O expoziție futuristă*, în *Cuvântul*, X. nr. 3 098, 9 decembrie 1933.

DE LA INTEGRALISM SPRE SUPRAREALISM

I. REVISTA ŞI GRUPAREA „UNU". ALTE PUBLICAŢII

În momentul când André Breton publica la Paris *Primul manifest al suprarealismului* (septembrie 1924), avangarda românească se afla, cum am văzut, în plină efervescenţă a afirmării ideilor constructiviste. Fusese imprimat, în luna mai a aceluiaşi an, *Manifestul activist către tinerime* al *Contimporanului*, se pregătea tipărirea revistelor *75 H. P.* (octombrie) şi *Punct* (noiembrie), iar la scurtă vreme urma să apară *Integral* (martie 1925). Or, dincolo de elementele general-definitorii pentru „starea de spirit" avangardistă, deosebirile dintre cele două doctrine erau importante; exaltarea „marii faze activiste industriale", cultul vitezei şi al maşinismului, moştenit de la futurişti, portretul de „inginer" şi „sportsman" al poetului construindu-şi viziunea sub supravegherea raţiunii, cu o luciditate menită să elimine „sentimentalismul" şi să ofere, artizanal, „expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse", se opuneau din principiu unei orientări deschise romantic spre realitatea profundă a eului, mizând totul pe „automatismul psihic pur", „cu absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale". Disciplinei riguroase a „plăsmuirii abstracte" urma să i se substituie, aşadar, abandonul în voia fluxului lăuntric necontrolabil, „atotputernicia visului", libertatea imaginaţiei, „jocul dezinteresat al gândirii", hazardul şi „miraculosul" etc.

Foarte puțin favorabil, așadar, în teorie, implantării ideilor suprarealiste, climatul avangardist al anilor 1928 se va dovedi totuși, în practică, mult mai permeabil. Modernismul eclectic al grupării *Contimporanul*, ce se arătase interesată, în jurul nucleului constructivist, de toate mișcările novatoare, de la cubism și expresionism la futurism și dadaism, lăsa deja să se întrevadă intenția de a realiza ceea ce „integraliștii" vor numi o „sinteză modernă" în literatură și artă, iar suprarealismul nu putea lipsi dintre componentele sale. E vorba deci de o acomodare progresivă, de o curiozitate uneori mefientă, sfârșind printr-o acceptare formală ce nu va fructifica încă la nivelul practicii creatoare. Încă din noiembrie 1924, *Contimporanul* înregistrează apariția *Manifestului* lui Breton, pentru ca în numărul 50–51 din decembrie a aceluiași an, să i se consacre și o scurtă recenzie, pur descriptivă, fără o luare de poziție clară. Ne aflăm încă în faza simplei *informații*: alte semnalări sau reproduceri de documente ale mișcării franceze pot fi găsite în publicația lui Ion Vinea, precum extrasele din manifestul *Un cadavru*, lansat la moartea lui Anatole France (preluate în același număr, 50–51), *Declarația din 27 ianuarie 1925* (în numărul 57–58/1925 sau *Scrisoare deschisă d-lui Paul Claudel...* (numărul 64, 1926). Poeme de Breton își găsesc de asemenea loc în paginile revistei, iar la 1 mai 1926 (nr. 66) coperta revistei e ilustrată cu un portret al lui André Breton de Marcel Iancu, în timp ce în interior se publică scurte interviuri cu câțiva dintre reprezentanții mișcării: Breton, Benjamin Péret, Paul Eluard, Max Ernst, G. Ribemont-Dessaignes. Numărul următor va găzdui o altă convorbire, cu Hans Arp, tot a lui M. Iancu, din care se notează, de pildă, afirmația plasticianului de la Zürich că „singura tendință animatoare și caracteristică pentru azi este suprarealismul" și că „André Breton e cel mai puternic și surprinzător talent al poeziei noi". E semnificativ pentru receptivitatea grupării românești și faptul că, în dialogul cu A. Breton, M. Iancu reține cu bunăvoință o mărturisire ca aceasta: „Mecanismul psihic, înlănțuirea inconștientului cu inspirația, iată realitatea unică de care arta se ocupă". Când recenzează ceva

mai pe larg *Primul manifest*, Ion Vinea caută mai degrabă posibile punți de legătură între cele două tendințe, pe linia atitudinii antimimetice: „Nu mai copiem pe Dumnezeu — în vreme ce el însuși e creația noastră. Nu-l mai copiem fiindcă el însuși — suprarealistul — ne-o interzice (vezi cărțile sfinte și *Coranul*). [...] Plastica nouă păstrează din natură doar materialul și legile ei. Pentru plăsmuirile cele noi, ea se avântă în aspectele și ritmul secolului constructivist, *sau pogoară în subconștientul mistic*" (s.n. — I. P.). O anume complementaritate a perspectivelor e așadar admisă, și ea apare întărită de reamintirea trăsăturilor „lirismului contemporan": „Poezia nu e nici psihologie, nici logică, nici anecdotă [...]. Vrem azi să emitem, din focarul interior, aceste raze [...]"[1]. Remarcând că autorul Manifestului „descoperă ochilor noștri câmpurile magnetice ale inspirației", Vinea exprimă totuși o oarecare rezervă în privința rezultatelor la care ar putea duce „captarea secretului inspirației", întrebându-se dacă, urmându-l pe Freud, „procedeul similar al lui André Breton nu va stârpi cumva inspirația", prin aducerea la suprafață a secretelor inconștientului.

Militanții de la *Integral* vor include de drept în programul lor de „sinteză științifică și obiectivă a tuturor eforturilor până acum încercate" (cum se exprima Mihail Cosma în interviul citat, luat lui L. Pirandello) și suprarealismul, chiar dacă „fundamentele" unei atari sinteze rămân cele trasate de constructivism. Prin forța lucrurilor, din dorința de a impune integralismul drept ultimă și esențială cucerire a spiritului modern, același M. Cosma încerca să-l distingă de curentele precedente, considerate deficitare sub numeroase aspecte. În ce privește suprarealismul, el notase în numărul 6–7 al *Integralului* (1925) ca „a doctrinat tardiv reminiscența inconștientului primând orice formulă", reținând „bunele intenții" și „subsumându-(și)-l"[2]. Mai categoric în delimitările sale, Ilarie Voronca scria încă în

[1] I. Vinea, *Le rayon invisible. Suprarealismul lui Breton*, în *Cuvântul liber*, seria II, an. II, nr. 4, 24 ianuarie 1925.

[2] M. Cosma, *De la futurism la integralism*, loc. cit.

primul număr al publicației nu numai că „după expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv", ci nega în chip hotărât „dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă", pentru a-i opune „ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală"[1]. Judecat după criteriile viziunii constructiviste, suprarealismul îi apărea o „întoarcere târzie spre un izvor din trecut", fără „nici un aport propriu", transpunând în artă „teoriile de psihiatrie ale lui Freud", repetând, pe de altă parte „cercetările dadaiste" însă dovedindu-se inferior, ca dinamică, lipsit de virilitatea mișcării lui Tzara și rămânând „feminin expresionist". Ca atare, se putea trage concluzia că: „Suprarealismul nu răspunde ritmului vremei". E adevărat însă că, prefațând în 1927 numărul de poezie al revistei (13–14), Voronca va vorbi despre poet ca despre un inspirat, deviind de la rigorile lucidității constructiviste: „Poetul comunică cu Dumnezeu; glasul lui are răsfrângeri de dincolo"; „Asemeni Ioanei D'Arc, poetul aude voci"[2].

În aceeași revistă, B. Fondane considera că doctrina suprarealistă „nu este decât cea a dadaismului de gradul al doilea"[3] subliniind altădată și contradicțiile mișcării în raport cu politica[4]. Nu lipsesc nici referințele la *Suprarealismul în cinematograf*: sub acest titlu, B. Florian notează de exemplu, că „suprarealismul își găsește aici [...] o realizare mai potrivită decât în literatură"[5].

Dacă lăsăm la o parte, așadar, „accesele" retorice caracteristice manifestelor, observăm că avem de-a face în fond cu o coexistență mai mult sau mai puțin pașnică a diverselor programe, sub emblemă „integralistă", iar suprarealismul nu e nici

---

[1] I. Voronca, *Suprarealism și integralism*, în *Integral*, nr. 1, martie, 1925.

[2] *Note despre poem și antologie*, loc. cit.

[3] B. Fondane, *Louis Aragon ou le Paysan de Paris*, în *ibid.*, nr. 10, ianuarie 1927.

[4] Idem, *La révolution et les intellectuels*, în *Integral*, nr. 12, 1927.

[5] *Integral*. nr. 4, 1925

el absent dintre referinţele de bază pentru definirea spiritului modern. Manifestarea acestui interes multiplu orientat este de cea mai mare însemnătate pentru evoluţia, în anii următori, a avangardei româneşti: de această năzuinţă spre o „sinteză modernă" va depinde în mare măsură şi procesul difuziunii şi asimilării ideilor suprarealiste. Nu de o schimbare bruscă şi radicală de direcţie va fi vorba, ci de o transformare gradată, în cadrul unei simbioze multă vreme prelungite, ce va îngădui supravieţuirea, de pildă, în momentul deplasării accentului pe suprarealism, a unor elemente definitorii pentru programele lăsate în urmă. Astfel încât, trăsăturile autentic suprarealiste ale textelor teoretice sau poetice viitoare vor trebui distinse într-o masă de producţii având prea puţine puncte comune cu exigenţele lui André Breton. Contează desigur foarte mult, pentru această asimilare din mers a unor date ale mişcării franceze, şi faptul că în grupările şi la publicaţiile ulterioare momentului de apogeu constructivisto-integralist vor activa o parte dintre scriitorii şi artiştii plastici care se afirmaseră în primele reviste de avangardă, adică în *Contimporanul*, *75 H. P.*, *Punct şi Integral*. Este cazul lui Ilarie Voronca, Ştefan Roll, Ion Călugăru, M. Cosma sau Victor Brauner, pe care-i vom regăsi ca redactori sau colaboratori ai revistei *unu*.

Publicaţia iniţiată şi condusă de Saşa Pană ieşea de sub tipar în aprilie 1928, la Dorohoi, într-un moment când revistele constructiviste dădeau evidente semne de oboseală. *75 H. P.* nu trecuse de numărul 1, *Punct* dispăruse la cel de-al 16-lea, în martie 1925, *Contimporanul* îşi rărea apariţiile şi oferea tot mai mult imaginea unui eclectism în care notele avangardiste se înecau într-o masă de colaborări fără legătură cu spiritul novator: Romulus Dianu şi Sandu Tudor, între alţii, nu erau în măsură să întreţină, cu articolele lor confuze, entuziasmele iniţiale. Cât despre *Integral*, numărul său cel mai recent fusese cel din iulie 1927 (13–14), căruia îi va urma, abia în aprilie 1928 o ultimă „ieşire". Abia *Urmuz*, revista lui Geo Bogza de la Câmpina, debutând în ianuarie a aceluiaşi an, promitea o anumită înviorare; au fost tipărite însă doar cinci numere, până în

iulie 1928. Atmosfera avangardistă era însă marcată, în mod firesc, de dominanta constructivist-integralistă; *Urmuz* nu făcea excepție — și o notă din numărul 3 mărturisește de altfel că: „*Urmuz* a apărut pentru a bătători drumurile deschise acum patru ani de *75 H. P.*". Interesul ei pentru constructivism era constant, Voronca și Roll se află printre colaboratori.

Nu surprinde, în aceste împrejurări, faptul că textul programatic al revistei *unu — Manifest* —, redactat sub formă de poem de către Saşa Pană, sugerează mai degrabă voința de a întreține spiritul de frondă avangardist, decât inaugurarea unei direcții noi. Aproape totul ilustrează aici tendința de „sinteză modernă" afirmată de integraliști. Alcătuit ca un fel de colaj publicitar, *Manifest*-ul debutează cu o sumă de trimiteri exprese la programul lui *75 H. P.*; din *Aviograma* lui Voronca, se citează chiar propoziția inițială: „Cetitor, deparazitează-ți creierul", iar ceea ce urmează imediat face ecou explicit ambianței futurist-constructiviste, insinuând dorința unei preluări a ștafetei: strigăt în timpan / avion / t.f.f. — radio / televiziune / 76 H. P." Numele înșirate mai departe, pentru a fi însoțite de un „uraaaa" prelungit, vorbesc despre aceeași largă deschidere spre curentele novatoare europene sau românești: „marinetti / breton / vinea / tzara / ribemont-dessaignes / arghezi / brâncuși / theo van doesburg". Ostilitatea avangardistă față de simbolul prin excelență al tradiției cultural-literare care este *biblioteca*, apare sub forma unui slogan futurist ce amorsează mișcarea de respingere radicală din partea a doua a textului: „arde maculatura bibliotecilor"; uralelor inițiale le corespunde acum un „huo" nesfârșit, acompaniind seria negativă: „scribi / acțibilduri / sterilitate / amanita muscaria / eftimihalachisme / brontozauri". Altfel spus, clișeele și convențiile, literatura mediocră, de „succes", ca și spiritul artificios-academic sunt blamate ca sterile și dăunătoare pentru creație: Victor Eftimiu și Mihail Dragomirescu, ținte sigure ale moderniștilor vremii, devin emblemele disprețuite ale unor mentalități retrograde. În schimb, ceea ce se așteaptă de la noua vârstă creatoare fortifică apeluri cunoscute în mediile insurgente; *invenția* exaltată de toți avan-

gardiştii, performanţa chimiei verbale şi, în ultimă instanţă, revigorarea scrisului apar situate de asemenea sub semn futuristo-constructivist, deci în prelungirea tradiţiei recente a modernităţii, promiţându-se o înnoire globală a „alfabetului" creator: „combină verb / abcdefghijklmnopqrstuvwxyz / artă ritm viteză neprevăzut granit // gutenberg reînvii".

Primele numere din *unu* răspund, în linii mari, acestui program de largă deschidere. Tendinţa evidentă e de regrupare a forţelor existente, dar şi de atragere a unor nume noi. Reperele doctrinare sunt cele ştiute din momentele precedente ale avangardei: în numărul 1 se reproduc propoziţii de Hans Richter, tipărite mai de mult în *Contimporanul*, rubrica „Antologie" din numărul 2 reia compoziţia „lettristă" a lui Ion Vinea, *Eleonora*, regăsim, apoi (în nr. 3), *Răzbunarea lui Papufili*, pastişă urmuziană a lui F. Brunea, apărută mai întâi în *75 H. P.*, şi tot acolo, sub semnătura Ion Tăutul, e elogiat Marcel Iancu, „căpetenia avangardei constructiviste". O notă din numărul amintit care răspunde unui atac al ziarului *Opinia*, caracterizează încă demersul celor de la *unu* în termeni amintind de *Manifestul activist...*, montaţi pe un fundal de intenţii novatoare mai generale: „Anarhism? Dacă prin anarhism a înţeles un cuvânt nou dăltuit, o expresie sugestivă, rapidă, plastică, un vers penetrant şi scăldat în sevă pură, DA. Atare anarhism am făcut şi continuăm".

În ianuarie 1929 (nr. 9), se anunţă chiar că: „Reapare *Integral* în vechea formaţie", iar în iulie (nr. 15), se promite la rubrica „Vestiar": „Publicarea unui manifest artistic şi de luptă, care va fi o recapitulare a activităţii de până acum, rezultatele şi influenţele evolutive asupra culturei româneşti ale modernismului, un defi lansat confuzilor şi apelul pentru despăducherea artei şi-a poeziei amenințând cu cangrena limba de izvor şi de izmă a României poetice". Rămâne actuală şi intenţia de reluare a revistei *Integral*, cu editarea unor cărţi în colecţia cu acelaşi nume şi conferinţe pe teme de artă şi literatură nouă. Dintre aceste proiecte s-a realizat — parţial — doar editarea unor cărţi: e vorba de fapt de continuarea unei iniţiative a lui Ilarie Voronca, poetul care, aflat în acei ani la Paris, editase

acolo câteva plachete, precum *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Plante și animale* (1929), dar și *Poeme în aer liber* de Ștefan Roll (1929) sau *Jurnal de sex* a lui Geo Bogza (1929).

Necesitatea unei clarificări a pozițiilor rămâne însă semnificativă, cu atât mai mult cu cît importante schimbări de atitudine în raport cu activitatea antecedentă se lasă treptat descifrate în scrisul „integraliștilor" trecuți la *unu*. Desigur, astfel de indicii puteau fi observate încă spre sfârșitul apariției revistei *Integral*, când Voronca publica secvențe din poemele *Colomba* și *Ulise*, iar Roll — versurile ce aveau să alcătuiască *Poeme în aer liber*; rigiditatea mecanică a expresiei, stilul de „aparat Morse" și universul imaginar al „electricității și al vitezei" încep să cedeze locul unui discurs mai liber, care-și păstrează miza majoră pe *imagism*, dar se destinde din chingile impuse de „poetul-inginer" și devine permeabil stărilor de reverie altădată respinse, într-o lume a naturii recucerite, opusă „betonului armat" și „orașului cubist". La *unu*, asemenea tendințe devin și mai clare cu cât înaintăm în timp: e de ajuns să citim tot mai numeroasele pagini de proză poetică datorate lui Voronca, Saşa Pană și Gheorghe Dinu (Șt. Roll), medalioanele mai mult poematice decât critice conturate de același Ștefan Roll la rubrica „Scurt-circuit" (cu ocazia apariției unor cărți ale camarazilor de grupare), însemnările și poemele lui Geo Bogza, atât de personale în vehemența lor senzuală, sfidând „bunele maniere" burgheze. Îndepărtarea de *Contimporanul*, ținut altădată drept exemplu călăuzitor (o notă din nr. 18, noiembrie 1929, exprimă serioase rezerve față de „concesiile" făcute în ultima vreme) e de asemenea elocventă, nu numai ca marcă a unei declarații de independență (va veni, ceva mai târziu, și acest moment), ci și pentru detașarea progresivă de constructivismul programatic. Asupra acestei desprinderi, cititorul fusese de fapt avertizat încă din numărul 10 (februarie 1929), unde răspunsul la un atac al lui Camil Baltazar, din revista *Tiparnița literară*, contra lui Ștefan Roll, conține și aceste semnificative rânduri: „Am fi preferat mai curând o invectivă din sideful d-sale prompt decât un discernământ confuz, cu o pastișă becisnică a *vocabularului*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

nostru de-acum câțiva ani, de americanisme cow-boy, girls, radium, jazz-band etc. și a cărei performanță noi am încheiat-o de mult". (subl. n. — T. P.). O delimitare similară reiese și din articolul consacrat de Ilarie Voronca lui Victor Braunerr: poetul vorbește aici despre „arhitectura care a dus — în pictură — la acel hermafroditism penibil al constructivismului" și-l elogiază pe plastician pentru că „n-a zăbovit să afle că pictura mărginită la volum sau la abstracții (și abstracția e o mărginire) nu poate sfârși decât în sufocare, nu poate cu nimic potoli foamea noastră de adevăr și de înțelesuri. Asemeni unui poem, un desen ori un tablou trebuie să înavuțească sensibilitatea și ochiul cu noi posibilități de revelație"[1]. Iar când scrie, nu peste multă vreme, despre M. H. Maxy, Ștefan Roll evocă și el momentul constructivist ca pe o vârstă trecută: „Constructivismul pur — [...] un arc de beton al cerebralității noastre de calcul rece, de calcul frigid, al unei perspective unde peisajul era orașul unghiurilor, revelația mașina, tot universul știut și reinventat din algebra omului inginer. Dispăruse ecuația căldurii [...].[2]

Coexistența, de derivație „integralistă", a unor atitudini ce se pot revendica de la mai multe surse ale avangardei, tinde așadar să fie depășită, prin estomparea gradată a „fundamentelor constructiviste" proclamate până nu de mult ca decisive pentru modelarea viziunii și recunoașterea, în cele din urmă, a abandonării lor. Iar dacă urmărim sensul acestei depășiri, descoperim că are loc o deplasare din ce în ce mai evidentă spre temele specifice reflecției și practicii poetice *suprarealiste.*

Nemărturisită niciodată în chip direct, înscrierea în zona de influență a suprarealismului poate fi dedusă, dincolo de amintitele simptome apărute spre finalul apariției *Integral*-ului, dintr-un text care marchează explicit și decis ruptura de *Contimporanul* și de programul său constructivist. Este vorba de articolul-manifest intitulat polemic *Coliva lui Moș Vinea*, scris

[1] I. Voronca, *Victor Brauner*, în *unu*, nr. 11, martie 1929.
[2] Șt. Roll, *M. H. Maxy*, în *unu*, nr. 12, aprilie 1929.

de Ilarie Voronca şi semnat *„unu"*, din numărul 29 (septembrie 1930) al revistei, în care, constatându-se „progresiva împotmolire a *Contimporanului* [...], penibila decrepitudine a colecţiei sale din ultimii cinci ani", compromisurile făcute cu scriitori refractari noului şi atacurile contra „oricărei manifestări noi", se apreciază următoarele: „Să se ştie o dată pentru totdeauna: CONTIMPORANUL nu are nimic comun cu entuziasmul şi tinereţea noastră, cu arta şi cu spiritul pe care singuri îl reprezentăm aici în această oră. // Şi mai avem ceva de adăugat: chiar dacă n-ar fi dubioasa flagrantă atitudine a *Contimporanului*, mişcarea pe care ar voi s-o reprezinte, *constructivismul*, şi în care s-a fixat de la apariţia lui, e cu totul străină de vederile actuale ale lui *unu*, care îşi revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist rezolvat în arhitectură, şi care clatină în havuzele visurilor, apele unor viziuni desfăcute de orice probleme şi continuităţi situate dincolo de poem şi de semitrezie".

Or, se vede acum foarte limpede, termenii în care se pune chestiunea reorientării grupului *unu* nu sunt alţii decât ai *suprarealismului:* ponderea acordată *visului şi semitreziei* ca fundamente ale unei *poezii-viziune*, în conflict cu o realitate „utilitaristă", pozitivistă, spune aproape totul despre noua vârstă a avangardei româneşti.

Multe alte texte, publicate înainte sau după această dată, mărturisesc — pe un fond de receptivitate mai generală pentru temele mari ale reflecţiei avangardiste — despre o glisare semnificativă către suprarealism, componentă, trebuie s-o spunem, destul de greu de izolat în stare pură din aliajul numitei „sinteze moderne". O voinţă de independenţă, fie şi relativă, orgoliul individualizării îl vor fi împins pe Saşa Pană spre afirmaţia, destul de curioasă la prima vedere, că: „Mişcarea de la *unu* nu este literatură, nici curent, nici şcoală literară: *ca şi suprarealismul, reprezintă o stare de spirit.* (subl. n. — I. P.) (...) *Nous ne sommes jamais éveillés*"[1]. Paralelă, deci, nu identificare!

[1] *Acvarium*, în *unu*, IV (1931, oct), nr. 39.

Însă faptul că primul reper luat în considerare e suprarealismul spune mult despre impactul real pe care acesta îl exercita asupra grupului român. Acest lucru se vede de altfel mai peste tot în paginile revistei, nu atât în referințele directe la mișcarea franceză, cât în articolele și poemele colaboratorilor. Fără să fie foarte numeroase, cele dintâi au în vedere totuși nume și cărți reprezentative pentru suprarealismul parizian: în numărul 5 (septembrie, 1928) se recomandă a se citi „dintre ultimele cărți apărute, mai ales: *Nadja* de André Breton, *Traité du style* de Louis Aragon, *Connaisance de la mort* de Roger Vitrac". (Din Aragon se și traduce, în numărul următor, un fragment, probabil de către Saşa Pană, pe care traducătorul îl acompaniază cu o notă entuziastă, evidențiind îndeosebi inventivitatea imagistică: „Dar ce incomparabilă, cât de intraductibilă e frumusețea lui Aragon [...]. Un prestidigitator scoate cuvinte din oglinzi, panglici legând cutia craniană cu bomboane".) Altădată se dădeau extrase din Pierre Reverdy (cunoscuta definiție a imaginii poetice, preluată de suprarealiști, în nr. 12, aprilie 1929), versuri de Paul Eluard (*Comme une image:* „Saluant d'un secret nouveau / La naissance des images...") în nr. 14 — iunie 1929; din André Breton — un scurt fragment din *Al doilea manifest al suprarealismului*, ce definește conceptul de *suprarealitate* (nr. 28, august 1930) și *Un bărbat și o femeie complet albi*, în traducerea lui Saşa Pană etc. Recenzii la cărți de Eluard și R. Desnos completează referințele, în vreme ce Tristan Tzara și Claude Sernet sunt publicați cu poeme în limba franceză.

În ce privește producțiile militanților de la *unu*, se poate observa că temele generale ale avangardei (ruptura de tradiție, revolta antiburgheză, inovația radicală, disponibilitatea absolută a spiritului eliberat de orice convenție, ampla dezbatere privind imaginea poetică etc.) apar treptat remodelate într-un sens apropiat de viziunea suprarealistă.

Dacă pe vremea constructivismului integralist „logica" și „gramatica" erau alungate în numele unei noi perspective întemeiate pe cultul „senzației primare" în strânsă legătură cu „chimia cuvintelor" controlată de luciditatea „poetului-inginer",

respingerea lor este motivată acum mai ales prin insuficiența spiritului pozitivist și sărăcia unei realități terne, ce se cuvine compensată, ca atare, prin apelul la *imaginație* și *vis*. Sub forma unei butade, Ilarie Voronca își mărturisea, într-o tabletă datată *1926*, opțiunea pentru imaginație: „eu, dintre toate NAȚIUNILE, aleg imagi-NAȚIUNEA"[1], făcând oarecum ecou exaltatei întâmpinări a „scumpei imaginații" în care autorul *Primului manifest al suprarealismului* vedea o posibilitate de „a înlătura cât de cât teribila interdicție". În explicarea unei astfel de alegeri, poetul român va aduce mai târziu argumente înrudite, de asemenea, cu cele ale lui Breton. Ca și acesta, el se arată profund nemulțumit de „realismul" pozitivist, de o existență dominată de logică, de interesul imediat și de obișnuință, condamnând „confortul" și suficiența burghezului mulțumit de sine, acaparat de scopuri strict lucrative, prizonier al realității vulgar-materiale și al unei lucidități ce-i interzice orice avânt sufletesc. Distanța față de „inteligența filtru" și „luciditatea-surpriză", proclamate cu câțiva ani în urmă, poate fi ușor măsurată în aceste patetice rânduri: „Zgârciți, numărați-vă în fiecare seară înainte de culcare puținele monede, scoase din uz, ale sufletului pregătiți-vă alături paharul cu lapte al confortului egoist și mulțumit și adormiți fără vise și fără poeme, ca în trezie. // Sensul lumii reale ne scapă. Dar lumea reală e prea puțină pentru posibilitățile de creație și de invenție din noi. În fulgerul unei imagini, toate fântânile universului reînnoite. [...] Singura certitudine: poemul. Luați, mâncați, acesta este trupul și sângele nostru: poemul."[2] Constatând, altădată, că „Trăim într-o monotonie și o oboseală exasperantă"[3], el mizează din nou totul pe „miligramul de radiu al poemului"; văzut ca „un risc, o aventură totală", actul creator, poezia, poate oferi o soluție eliberatoare: „Numai astfel din dezolarea, din imuabilul care ne

[1] I. Voronca *Ora 10 dimineața*, în *unu*, nr. 6, octombrie, 1928.

[2] I. Voronca, *„Poeme în aer liber" de Sephan Roll*, în *unu*, nr. 13, mai 1929.

[3] Idem, *Între mine și mine*, în *unu*, nr. 19, dec. 1929.

înconjoară, va scăpăra amnarul poemului şi poate al revelaţiei"[1].

Mutaţiile intervenite în concepţia despre poezie sunt lesne sesizabile, chiar dacă „starea de spirit" avangardistă nu iese dintre coordonatele sale fundamentale, cunoscute. Părând a fi încurajat, în constructivism, de însăşi dinamica epocii, de ritmul ei trepidant, mobilizator pentru spirit, poetul descoperă acum insuficienţa realului, inaptitudinea exteriorităţii pure de a mai satisface „posibilităţile de invenţie", nevoia unei întoarceri, neglijate cândva spre lumea lăuntrică. „Cuvântul desenează grădini nebănuite, subterane fantastice" — scrie Saşa Pană. „Cuvântul a evadat din cuşca gramaticei a fugit din băcănia logicei şi dresorul a rămas cu biciul flasc. Din zăbrelele rupte, cresc păduri ca torţele, cresc."[2] Frenezia adeziunii, dintr-o primă tinereţe avangardistă, tinde să fie înlocuită de nelinişte, imaginarul concurează realul, poezia e chemată, ca la suprarealişti, să participe la rezolvarea „principalelor probleme ale vieţii": „Scriu — mărturiseşte Voronca — nu numai «pour me donner une contenance» [...], dar pentru posibilitatea, oricât de redusă, de a suprima cu o cizelare de cuvinte atâtea asprimi dintre spaţiu şi timp [...]"[3].

Cuvinte ca *miracol*, *inspiraţie*, *revelaţie* din vocabularul romantismului, pur accidentale în paginile publicaţiilor constructiviste, intră în uzul curent al poeţilor de la *unu*. Ele sunt contrapuse cu consecvenţă tocmai *logicii*, „gândirii exacte şi preţioase" (I. Voronca), limbajului conceptual, adică, nepoetic prin excelenţă, însă expresie a amintitei atitudini pozitiviste faţă de viaţă. „Precizia e întotdeauna îngâmfată" — e de părere Voronca, urmărind acum „acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deşteptate de întâmplare"[4], în timp ce Ştefan Roll sesizează în poezia tovarăşului de grupare, în termeni foarte

[1] Idem, *A doua lumină*, în *unu*, nr. 16, august, 1929.
[2] S. Pană, *Aleea cu morţi*, în *unu*, nr. 41, oct., 1931.
[3] I. Voronca, *Radiografie*, în *unu*, nr. 25, mai, 1930.
[4] *Între mine şi mine*, loc. cit.

apropiați, „miracolul din afara logicei și a contabilității precise"[1]. Sloganul „invenției", atât de des lansat în *75 H. P.*, *Punct* sau *Integral*, își pierde și el aerul ingineresc, pentru a fi pus în directă legătură cu *imaginația* și *hazardul:* „Invenția, mereu repetându-se în alta, e bobina imaginației. Imaginația, o punte de inducție, e mobilul intuiției și sondarea hazardului până acolo unde-l cucerești și-l proliferezi".[2]

A prolifera hazardul! — iată o năzuință nouă, de neconceput în vremea „calculului" și a disciplinei intelectuale propuse de constructivism. „Dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă" e, practic, admisă și devine chiar programatică: supunerea la „armoniile deșteptate de întâmplare" și cultivarea lor e interpretată ca expresie a *spontaneității* (predicată încă de dadaiști!) și califică, din perspectivă suprarealistă, obsedanta, pentru întreaga avangardă, disponibilitate absolută a spiritului. „Rămâne supralicitația oglinzilor venețiene ale spontaneității" — opina Saşa Pană în *Aleea cu morți*, și tot el imaginase, într-unul din primele numere ale revistei, un personaj, pe nume E. Brown (cu gândul, desigur la mișcarea browniană!), care, supus unui anumit tratament, „va trăi numai la intersecția trecutului cu viitorul, într-un VEȘNIC prezent: fitece clipă, o dată trecută, parcă n-ar fi existat. Verigi ce cad în gol, fără să formeze lanț. Nici o imagine nu va mai adera la CREIERUL-OGLINDĂ."[3]

Sunt propoziții ce sună bergsonian, desigur, cum dinspre aceeași sursă par a veni și notațiile din articolul *Nu vă plecați în afară* (din numărul 44, iulie, 1932): „Există doar gimnastica fiecărei clipe și mai există cadavrul ei putrezit în oasele heralzilor purtați de roza mișcătoare a neliniștii. Restul e statistică".

Imperativul „perpetuei mișcări", pe care l-am mai auzit rostit, nu o dată, în istoria avangardei, capătă astfel noi înfățișări. Dar și idealul dinamicii spirituale, spontaneitatea și revolta ori

---

[1] Șt. Roll, *Brățara nopților*..., în *unu*, nr. 20, dec., 1929.
[2] Idem, *Viteză în alb*, în *unu*, nr. 26, iunie, 1930.
[3] S. Pană, *Prezent perpetuu*, în *unu*, nr. 7, noiembrie, 1928

căutarea unei împliniri în planul imaginarului etc. se regăsesc în numeroasele luări de poziție privind semnificația și funcția poetică și existențială a *visului*. Temă romantică, dar căreia suprarealismul i-a conferit noi dimensiuni făcând din ea unul dintre pilonii doctrinei sale. Pus, cum am văzut, în radical contrast cu „trezia", cu veghea conștiinței „realiste", ancorate și împotmolite în inerția unei vieți mărginite, fără acces la „revelație" și „miracol", *visul* se bucură în cadrul grupării *unu* de o atenție particulară, elocventă pentru evoluția sa tot mai decisă spre suprarealism.

El răspunde și revoltei avangardiste afirmate în plan social, și respingerii tuturor variantelor stagnării în ordinea creației poetice. Tot Voronca este cel ce pune printre primii chestiunea acestor implicații ale visului (în eseul *Între mine și mine*). Calificând drept „lamentabil mormanul de hârțoage sterpe și fudule, pe care l-au născut eforturile cugetării în precizie sau inutila strădanie a unei gândiri cu metodă" ori „cugetarea botezată logică" el rămâne fascinat de „munții libertății revelatoare", ale căror căi de acces sunt deschise de vis: „Dar în curând, peste toate rădăcinile smulse, apele visului vor veni în puhoaie albe, și înfățișările cu legi și cu formule vor fi duse în prăpastie ca turmele păstorului surprinse de furtună". Culoarea romantică a acestor propoziții e întărită, în același context, de apelul la alte repere specifice: reveria Totului cosmic, atât de caracteristică romantismului german („amintește-ți că ești o fărâmă din TOT, când însuși TOTUL nu e decât o fărâmă"), noua încredere în *inspirație*, *revelație*, *miracol*, *inefabil* („inspirația câtorva religii, câtorva poeme", „izbirea în argint a neprevăzutului", „candela de miracol", „scăpărarea neașteptatului", „acest fir de păianjen inefabil al sensibilității" etc.). Gheorghe Dinu nu gândește altfel când scrie: „În vis, dezagregată și rațiunea, și precizia materială, fenomenul de mobilitate se extinde și evadezi din mănușa în care erai îmbrăcat printre formule și program"[1]. „Forța de-a întrece uneltele gândirii în trezie" — despre care se

[1] Gh. Dinu, *Noua plastică română*, în *unu*, nr. 43, februarie, 1932.

vorbeşte tot aici — îl interesează şi pe Saşa Pană, care oferă variante ale aceleiaşi reflecţii fundamentale, într-un limbaj nu mai puţin patetic decât al celorlalţi confraţi, cum se întâmplă în *Inima de pică:* „Peste mlaştină, poetul va trece uşor, ca Iisus pe ape. Va adormi la umbra torturelor în fiecare zi virgine şi totuşi similare. Ajuns în parcul cu păuni şi cadavre, va escalada ridicolul din platitudinea adevărului şi va visa. Vis — bijuterie încuiată în caseta somnului. Vis — singura REALITATE pe care nimeni nu ne-o poate fura"[1]. Făcând ecou lui Voronca, el va scrie şi că: „Numai în cupa nesfârşită a visului încape TOTUL"[2].

Se conturează în felul acesta o ipostază a eului poetic prin care e reabilitată, de fapt, imaginea „geniului" romantic izolat în solitudinea-i visătoare, inspirat comunicând cu absolutul şi „nelimitatul", slujitor al unicei religii a *poemului*, situat la distanţă de orice amestec impur. „Scrisul presupune o elevaţie, o transfigurare, o trecere «dincolo», pe care cu un limbaj devenit insuficient, va trebui să o numesc inspiraţie" — spune Ilarie Voronca[3]. Imaginea convine perfect şi retoricii avangardiste a *revoltei.* Căci o asemenea postură schematizează, oarecum, raportul de conflict şi incompatibilitate dintre poet şi lumea burgheză (eminescianul „cerc strâmt" e un tipar productiv în mediul avangardist, iar când vorbesc despre autorul *Luceafărului* — întotdeauna cu o patetică admiraţie — militanţii de la *unu* îl interpretează în primul rând sub unghiul divorţului dramatic dintre creatorul genial şi societatea incapabilă să-l înţeleagă şi preţuiască). Din sfera ideală şi pură a visului său, poetul nu poate adresa burghezului filistin decât zâmbetul dispreţuitor, semnul revoltei şi al rupturii sale definitive, orice compromis fiind considerat o adevărată „cădere" de la înalta condiţie ascetică, o maculare. Este imaginea pe care şi-o face Voronca despre „omul cu poetul ucis în el", recuperat de mediul pe care-l sfidase: „În locul singurătăţii şi al căţărării pe stânca

[1] *Unu*, nr. 34, martie 1931.
[2] S. Pană, *Aleea cu morţi*, loc. cit.
[3] *Radiografie*, în *unu*, nr. 25, mai, 1930.

aridă a visului, pentru atingerea unui edelvais impasibil: înclinarea sufletului din carne dinaintea prostimei bucuroase de ridicarea totalului ei cu o unitate. Un meschin simţ al confortabilului, al necesităţii pâinii cotidiene; un sentiment de certitudine facilă; o închidere progresivă a ochiului dinaintea marilor, nevăzutelor taine"[1].

Problematica *visului* remodelează, deci, o relaţie esenţială pentru definirea stării de spirit avangardiste în această etapă de afirmare a sa. Aşa-numitul „eletism" al avangardei (Renato Poggioli) poate fi foarte clar descifrat la acest nivel, noul visător romantic e şi un „iniţiat", mesajul său e interzis mediocrei mase burgheze, „turmei" — cum o tratează cu dispreţ poetul, undeva. Nerecunoaşterea se converteşte în orgoliu al marginalizării şi, cum am văzut în capitolele introductive, e afectată astfel relaţia cu „publicul", sfidat ca incompetent şi insensibil la adevăratele valori spirituale, ca şi perspectiva asupra a ceea ce s-a numit o „tradiţie a revoltei": cazul Urmuz, care se bucură în paginile revistei *unu* de o atenţie pasionată (autorului „paginilor bizare" i se consacră un număr special, cel din noiembrie 1930, editura *unu* îi publică scrierile) devine simbolic pentru o atare raportare. „Oficialitatea" e considerată întotdeauna cu dezgust, iar spectrul „oficializării" tulbură în cel mai înalt grad conştiinţele: într-o lume care neagă visul, aspiraţia „idealistă", a fi înscris printre beneficiarii gloriei, ai „banchetelor oficiale", ai „onorurilor oficiale", echivalează cu un certificat de deces. De aceea, membrii grupării vor atrage atenţia, ori de câte ori vor avea ocazia, asupra purităţii cvasiascetice care trebuie probată de cei ce participă la ea. „Pentru o apropiere şi o identificare cu *unu* — scrie Ilarie Voronca — se cere o pasiune de adevăr şi de esenţă, o lepădare a vanităţilor de breaslă măruntă, o renunţare la gratificaţiile de anul nou al literaturii, la premiile băcanilor mânuind stiloul. Toate ofertele pe preţul forte, toate târcoalele date lui *unu* de căutătorii unor succese de compromisuri, au dat greş. *Unu va stărui* într-o

[1] I. Voronca, *A doua lumină*, în *unu*, nr. 16, august, 1929.

singurătate din ce în ce mai iluminată, ca acele fântâni magice din deșerturi oglindind o iradiație abstractă și pură"[1] (subl. n. — I. P.) „Deasupra smârcului unui peisagiu de admirație unanimă", cum îl văzuse tot Voronca în recenzia din 1929 la Ștefan Roll; trecând „peste mlaștină", în viziunea lui Saşa Pană, printre „cavalerii intenției pure" la Ștefan Roll[2], poetul de avangardă se vede și se dorește în stare de conflict și ruptură cu ambianța socio-culturală dată, conform tiparului idealizant moștenit de la romantici.

Există, desigur, și exemplul grupului suprarealist francez a cărei puritate etică era supravegheată, cum se știe, cu un ochi extrem de vigilent de către André Breton: excluderi importante avuseseră deja loc la acea dată, și ele urmau să continue pe măsură ce erau descoperite alte trădări și devieri de la exigențele maximale ale mentorului. La *unu*, excluşii vor fi mai întâi poetul Virgil Gheorghiu, apoi Ilarie Voronca însuși, „cazurile" lor fiind tratate cu o vehemență ce nu e mai prejos de cea a excomunicărilor lui Breton. Cel dintâi e expediat într-o notă din iunie 1930 nu fără un anume umor ce mimează bagatelizarea momentului și a personajului: „Abătându-se de la solidaritatea grupului nostru, d-l Virgil Gheorghiu a fost îndepărtat cu începere din luna aprilie ș.a.m.d. De asemeni este rugat să treacă pe la redacție să-și ia piciorul în cur". În situația lui Voronca, lucrurile sunt mai complicate; blamat pentru a-și fi publicat volumul de *Incantații* (1931) la o „editură ghiftuită și mecenară", adică prestigioasa „Cultura Națională și pentru că făcuse demersuri în vederea primirii în Societatea Scriitorilor Români, cel mai însemnat reprezentant al avangardei de la *unu* este exclus cu un întreg aparat retoric. Locul de pe prima pagină a numărului 41 din noiembrie 1931 este lăsat, în chip simbolic, netipărit o notă patetică explică situația, un articol-pamflet al lui Ștefan Roll, sub titlul semnificativ, *Șacalul acestui*

[1] V. rubrica „Vestiar", în *unu*, nr. 21, ianuarie 1930.

[2] V. „Scurt-circuit"-ul consacrat lui Saşa Pană, în *unu*, nr. 20, ianuarie, 1930.

colibri, deplânge defecțiunea și-l invectivează pe dezertor, nu fără a uza de o retorică ce pune din plin în funcțiune recuzita romantică. Vinovatul e situat, mustrător, printre cei „cari au clamat împotriva bunurilor convenționale și au venit cu picioarele sângerânde pe un altar de lespezi ireale", „stingând discret lumânarea poemului, care le lumina capul suferit și izbit dureros de pereții unei amfore divine", pentru a accepta, în cele din urmă, „banul, și elogiul, și gradul de funcționar superior"... Și nu mai puțin patetică va fi recenzia la volumul *Act de prezență*, tipărit în 1932.

Aceste aspecte de extracție romantică ale reflecției asupra *visului* sunt completate de o considerare a lui dintr-o perspectivă psihanalitică, freudiană. În memoriile sale, Sașa Pană își amintește a fi ținut la Dorohoi, în martie 1928, o serie de trei conferințe despre „doctrina psihanalitică a lui Freud"[1], iar în volumul de eseuri *Sadismul adevărului* recunoaște că „Freud și psihanaliza, rază X a sufletului, sondă înșurupată în subconștient"[2], i-a inspirat paginile publicate în revistă sub titlul *Oglinda dindărătul frunții* (în nr. 43, din februarie, 1932). Limbajul e într-adevăr aici, sub învelișul metaforic, cel freudian: visul, ca revelator al dorințelor refulate, poate fi astfel interpretat ca agent de subversiune a convențiilor moralei burgheze și factor de autentificare a creației: „Din fiecare ungher al sufletului pornesc sutașii dorințelor refulate [...]. Sigiliile care ferecau sufletul sunt smulse. Visul și viața de fiecare zi merg de mână, și, explicațiile frauduloase din cărțile de morală bleagă și povești au rămas destrămate". Iar mai departe: „Visul e un spasm care te întregește, te verifică. [...] În vis ard flacăra poemului și flacăra adevărului contopite într-un film cu cheie. // Infirmierul sufletului, Freud, a sfârtecat precum un obraz subconștientul nostru, a violat expoziția polimorfă ascunsă în potire necercetate, a topit la incandescență cangrene mascate, de pansamentul strălucirilor artificiale [...]". În plus, autorul eseului-poem

[1] S. Pană, *Născut în '02*, București, Editura Minerva, 1973, p. 226.
[2] Idem, *Sadismul adevărului*, București, Editura *unu*, 1936, p. 67.

face o observație interesantă și semnificativă pentru evaluarea aportului oniric la erodarea „supra-eului", a voinței conștiente și a instanțelor paternal-sociale care o guvernează, scriind: „Noua învățătură a opus adevărul *altei* voințe. Voința pe care o *executăm;* voința teatru la care omul e doar spectator; voința rezultantă a unui scurtcircuit de dorințe. Atât." Ceea ce Freud numea *principiul realității* apare așadar profund subminat de celălalt principiu al *plăcerii*, de o (infra)realitate a *dorințelor* ce-și caută expresia și realizarea. Dimensiunea mitic-romantică a subiectivității profunde, cu misterul ei insondabil, capătă o înfățișare pozitivă, căutându-i-se resorturile, explicându-i-se științific mecanismele. Tiparul mitic e însă viu (a arătat-o, de exemplu, Mircea Eliade) și a fost simțit ca atare de către poeții avangardei suprarealiste, angajați în explorarea „subteranelor fantastice" — ca să reluăm formula aceluiași Saşa Pană. Celebra propoziție a lui Rimbaud, „Je est un autre", nu e, desigur, nici ea străină de această lectură.

Însă poetul care a abordat, la *unu*, problematica visului dintr-un unghi de vedere în același timp reprezentativ pentru reflecția avangardistă în general și pentru un puternic temperament personal, a fost îndeosebi Geo Bogza. Pentru foarte tânărul director al revistei *Urmuz*, care conferise revoltei „moderniste" accente paroxistice, în expresii de o violență fără precedent în literatura română, *visul* fusese pus deja într-o relație de conflict ireductibil cu *realitatea.* O proză a sa din numărul 3 al publicației câmpinene se încheia cu acest epilog caracteristic: „Pentru visele noastre, realitatea este ucigătoare ca o ciupercă otrăvită". Iar într-o altă pagină de proză, *Visătorul stelelor* (din numărul 4), în care personajul ce se confesa îl masca, abia, pe autorul noncomformist, puteau fi citite următoarele rânduri: „...eu nu trăiesc viața — o visez. Vreau să visez viața. SĂ O VISEZ. VISEZ". Numai că la Bogza o atare voință de a visa nu avea, practic, nimic cu reveria mai mult sau mai puțin senină, de pure elanuri romantice a altor confrați. Dacă Gheorghe Dinu putea să semneze (sub pseudonimul Saşa Tanevicin) o exclamație precum: „Romantism inepuizabil, aleile tale nu vor

toci şi nu vor învechi niciodată tălpile pururi roze ale reveriei"[1], nimic „roz" nu va putea fi întâlnit la Geo Bogza, pentru care *visul* apare strict subordonat atitudinii de revoltă, de sfidare şi subminare a ordinii şi convenţiilor existente. „Visătorul stelelor" înţelegea să afişeze în acelaşi timp un „uriaş surâs ironic", să profaneze „toate altarele", să strivească „cu pasiune rară toate icoanele" şi „ridicase cortina sarcasmului, lăsând să se întrevadă foc sacru".

Ceea ce el numeşte, într-un important articol-manifest din *unu*, „reabilitarea visului" va rămâne strâns legat de această ipostază de iconoclast. Căci contează în primul rând pentru el calitatea de agent perturbator a visului, de provocator al unei „ruperi violente din planul vieţii obişnuite": „Şi iubesc visele fiindcă sunt subversive. Fiindcă sfredelesc în carne şi restabilesc imanenţele unei justiţii cinice".[2]

Obiectivul vizat e desigur, ca la toţi scriitorii avangardei, lumea burgheză, înţeleasă nu în sens restrictiv social, ci ca o categorie spirituală caracterizată de mediocritate filistină, de opacitate intelectuală, de mărginire. „Decăderea visului — scrie Bogza — ca şi decăderea dragostei, ca şi decăderea poeziei s-a întâmplat atunci când a început să traverseze lumea burgheză. [...] Am avut întotdeauna impresia penibilă că orice frumuseţe nu poate intra în conştiinţa unui burghez decât pe brânci."

Problema fundamentală pe care şi-o pune poetul e de fapt cea a *autenticităţii* trăirii şi creaţiei. O abordase ceva mai înainte, cu un patos nu mai puţin subliniat, în eseul *Exasperarea creatoare* (în *unu*, nr. 33, februarie, 1931), unde „veleităţilor de a face literatură" şi aspiraţiei de „a ne realiza în scris" i se contrapunea *tensiunea existenţială* pură, neliniştea mereu alimentată a spiritului, „o luciditate corosivă intentând un drastic proces lumii de din afară şi nouă înşine". „Reabilitarea visului" stă sub acelaşi semn al *tensiunii şi panicii*, a ceea ce André Breton

[1] S. Tanevicin, *Terasa de pe frunte*, în *unu*, nr. 15, iulie, 1929.
[2] *Reabilitarea visului*, în *unu*, nr. 34, martie, 1931.

numise „frumusețea convulsivă" (La beauté sera convulsive ou ne sera pas" — se putea citi în *Nadja*[1].)

O caracteristică a „burghezului" e considerată și de Bogza a fi tocmai „neputința de a sesiza convulsiv frumosul", care e totuna cu incapacitatea de a evada din convenții și formule. Or, pentru Bogza, frumosul încetează să mai fie așezat sub semnul cumintelui echilibru existențial, al dulcegei reverii a împlinirii de sine. Frumusețea este deplasată din planul literaturii, al operei, al scrisului, în cel „primar", al existenței, al faptului de viață trăit cu o maximă intensitate. În ecuația vis—frumusețe nu va conta așadar atât valoarea de idealitate a celui dintâi, cât energia sa transformatoare, în sensul eliberării de inerțiile „codului de bune maniere" — estetice sau morale — și al deschiderii căilor spre dinamica eului profund. Când poetul vorbește despre „substanța lui intens terapeutică", adaugă imediat: „și intens corosivă": nu de o vindecare de angoase este vorba (și, în acest sens, autorul *Reabilitării visului* se delimitează de „importanța științifică pe care i-a acordat-o doctrina lui Freud"), ci de una care vizează, dimpotrivă, absența neliniștii, a „arderii" interioare: „Vreau visul trăsnet care să despice ființa și să-i reveleze o altă lume, vreau visul mai substanță, mai scrâșnet, mai edificator decât însăși realitatea. // Vreau visul voiaj fantastic în subconștient, vreau visul sondă, visul solid, visul sinucidere. // Vreau visul vis. Visul nu e visul năzuință, nu e visul proiectare în viitor a unor dorinți ce s-ar vrea îndeplinite, ci e visul pur, visul trăit cu pasiune pentru farmecul, pentru substanța lui imediată. [...] Atunci când te apropii de el pe alt plan decât acela al unei înțelegeri obișnuite, visul își dezvăluie o substanță care *întregește* realitatea, o substanță fără de care amorfitatea acesteia s-ar accentua până la sensul de inutilitate al cadavrelor. // Visul e sufletul realității".

Ne aflăm, în felul acesta, foarte aproape de ceea ce manifestele suprarealiste numesc *suprarealitate* — suprem punct de

[1] A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972, p. 190.

întâlnire dintre înalt și jos, trecut și viitor, real și imaginar, sinteză dinamică a energiilor subiective și a impulsurilor externe. Bogza nu rostește această formulă, dar o presupune desigur atunci când scrie în continuare că: „Toate acțiunile și toate realizările pe care le întreprindem sunt o rezultantă între vis și realitate"...

Ca la Voronca sau Roll, visul este prin excelență eliberatorul celei mai autentice realități a eului de sub opresiunea oricărei cenzuri impuse de societate, de educație, de rațiunea vigilentă — într-un cuvânt, de mereu blamatele *convenții:* „Singur visul scapă oricărui control, el e singurul dintre cascadele interioare deasupra căreia perfidia educației nu s-a putut întinde cu legea ei de cum trebuie să fie [...]. Visul e o permanentă efervescență a neprevăzutului, singurul mânz zburdalnic dintr-o herghelie de posibilități încătușate de rațiune". Că aceste considerații sunt expresia personală a unei reflecții cu o mai vastă arie de răspândire în mediile suprarealiste (trimițând, mai exact, la una dintre definițiile lui Breton din *Primul manifest*) devine și mai limpede dacă adăugăm spusele lui Bogza cu privire la o posibilă „antologie a visului"; propoziții precum următoarele, din același articol, completează respingerile „controlului" rațional și moral numite mai sus, cu repudierea preocupărilor de ordin estetic, negate și ele în textul programatic al suprarealismului francez: „Și mă gândesc la o antologie a visului povestit simplu, fără nici un meșteșug, un vis frumos prin însăși substanța lui, care nu trebuie alterată de nici un stil sau fantezie creatoare".

Asemenea reflecții verifică încă o dată în ce măsură contează pentru avangardă primatul lui *a fi*, în raport cu *a scrie*, al dinamicii și tensiunii spirituale, față de realizarea lor ca *operă* mai mult sau mai puțin datoare „stilului", modelărilor convenționale, „formulei". Când elogia eșecul, nerealizarea și neliniștea, Ilarie Voronca nu gândea altfel — și același lucru se poate spune și despre Ștefan Roll ce proclama drept „singura certitudine nesiguranța", ori despre Sașa Pană, care, în ecou la

chiar *Reabilitarea visului*, nota undeva că: „Visul e un spasm care te întregeşte, te verifică"[1]. Consecinţele unor luări de poziţie ca acestea vor fi dintre cele mai importante asupra modului în care poeţii de la *unu* vor interpreta problemele *limbajului poetic*.

*

Oricâte deosebiri există între modul de a interpreta poezia şi limbajul ei în momentul constructivist-integralist şi cel marcat de gruparea *unu*, reflecţia asupra acestor probleme, din paginile unor reviste ca *Punct şi Integral*, rămâne o bază substanţială pentru evoluţiile ulterioare. Şi nu trebuie să neglijăm nici faptul că, în cazul unor poeţi ca Ilarie Voronca şi Ştefan Roll, schimbările se produc în interiorul aceleiaşi opere, prin nuanţări şi reevaluări de poziţii, prin acumulări de elemente noi ce ţin de lărgirea orizontului intelectual şi de un firesc proces de maturizare, fiind vorba de o tranziţie, dacă nu foarte lentă, oricum nu dramatică. Cum am avut ocazia să notăm deja, poate fi surprinsă tendinţa de amplificare a *universului imaginar* în noul moment: „vocabularul de americanisme" e resimţit, de la un punct încolo, ca depăşit, ochiul „reportericesc" al poetului începe să se închidă afară pentru a se deştepta înăuntru, interesat mai puţin de luminile oraşului tentacular cât de aventura subiectivă. Când un Paul Sterian va publica, în numerele 33 şi 35 ale revistei *unu*, din februarie şi mai 1931, *Cititorul de telegrame sau metafizica sintaxei* şi, respectiv, *Poezia agresivă sau despre poemul-reportaj*, aceste articole-manifest, de ecou futuristo-constructivist, vor apărea oarecum tardive, sunând cu o anume stridenţă într-un context a cărei atmosferă era de peacum decisă de eseurile-poem ale lui Voronca din *A doua lumină*, de *Moartea vie a Eleonorei* de Ştefan Roll, ori de reveriile lui Saşa Pană. A respinge romanele, nuvelele, poeziile, a urî „lungimile, descrierile, dialogurile, explicitul" şi a-l elogia pe „alcătuitorul de telegrame" întrucât „construieşte propozi-

[1] *Oglinda dindărătul frunţii*, loc. cit.

ţiile din substantive şi verbe, fără ajutorul vreunui element catalitic" sunt atitudini în mare măsură depăşite, chiar dacă dinamismul, spontaneitatea, gustul pentru spectacular se înscriu printre constantele „stării de spirit" definitorii pentru avangardă. Noua exaltare a „reporterului" — din al doilea articol citat — rămâne doar o amintire din Marinetti ori din *Manifestul activist către tinerime:* „Jos cu poeţii! Jos zidurile! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. Să vie *reporterul!*" Ultimă prelungire, aşadar, a receptivităţii „integraliste" a grupării, asemenea apeluri ilustrează desigur o înclinaţie reală a scriitorilor de avangardă pentru cotidianul efervescent al modernităţii — dovadă evoluţia lui F. Brunea sau Geo Bogza, doi mari reporteri ieşiţi din acest mediu — însă în acest moment accentul cel mai caracteristic cade din altă parte: „realitatea" este, nu-i aşa, „prea puţină pentru posibilităţile de creaţie şi de invenţie din noi"...

Mutaţiile se produc totuşi pe un teren ce le mai poate încă, sub unele aspecte, alimenta. Opoziţia faţă de logica şi gramatica tradiţionale rămân, în principiu, valabile, perspectiva dinamică asupra limbajului, de asemenea, iar dacă se renunţă la exigenţa „îndepărtării oricărui subiectivism" şi la o anumă rigoare formală ce se vrea replica poetică a „raporturilor de linii şi culoare echilibrate" din plastica abstracţionistă, definiţia *imaginii poetice* dată de Voronca pe urmele lui Pierre Reverdy e de natură să arunce şi ea o importantă punte de legătură spre noile întreprinderi. André Breton pornise, cum ştim, în *Primul manifest al suprarealismului*, de la aceeaşi definiţie, chiar dacă îi corectase pe parcurs unele date, renunţând, bunăoară, la „justeţea" raporturilor dintre realităţile cât mai îndepărtate între ele, pentru a insista asupra gradului de *arbitrar*, al surprizei şi neprevăzutului angajate de punerea în ecuaţie a elementelor constitutive ale imaginii.

Dacă suntem atenţi la deplasările ce au loc în această privinţă la *unu*, remarcăm că, în fond, tocmai la o asemenea „justeţe" se tinde a se renunţa: „raportul pur a două elemente cât mai

îndepărtate (sau cât mai apropiate) între ele", despre care vorbise Voronca în citatul articol din *Integral*, pare a lăsa de-o parte calificativul de „plăsmuire abstractă" acordat imaginii, ce putea sugera atunci efortul ordonator al raţiunii. Or, acum „precizia" e considerată „îngâmfată", în timp ce abandonul în voia hazardului e menit să creeze un spaţiu de mişcare mult mai degajat şi mai larg imaginaţiei. Ceea ce cade sub bănuială e în fond premeditarea punerii în relaţie a „elementelor", repudiată şi în manifestul lui Breton, care scrie că „spiritul" n-a „surprins nimic în mod conştient. Tocmai din apropierea oarecum întâmplătoare a celor doi termeni a ţâşnit o lumină aparte, *lumină a imaginii*, faţă de care ne arătăm infinit de sensibili. Valoarea imaginii depinde de frumuseţea scânteii obţinute: ea este, prin urmare, în funcţie de diferenţa de potenţial dintre cei doi conductori. Atunci când această diferenţă abia există, ca în comparaţie, scânteia nu se produce. [...] Suntem siliţi deci să admitem că cei doi termeni ai imaginii nu sunt deduşi unul din celălalt de către spirit, în *vederea* producerii scânteii, că ei sunt produsele simultane ale activităţii pe care eu o numesc suprarealistă, raţiunea mărginindu-se să constate şi să aprecieze fenomenul luminos".[1]

Or, în eseurile ce urmau să fie adunate în volumul *A doua lumină* din 1930 (chiar titlul cărţii e sugestiv pentru reorientarea în sens romantic a viziunii), Ilarie Voronca, pe care l-am văzut deja redesenând portretul poetului inspirat şi visător, pândind cu încordare momentul revelator şi proclamându-şi cu patos „religia" poemului, lasă să se descifreze o atitudine faţă de aceste probleme, destul de apropiată de cea a şefului de şcoală francez. Opoziţia faţă de „logică" şi „gramatică" nu mai înseamnă acum doar respingere a coerenţei conceptuale a discursului liric, sfărâmare a anecdoticii şi restructurare conform exigenţelor unui imaginar corespondent „ritmului epocii" situate „sub zodie citadină", printr-un „calcul" cvasiingineresc al efectelor (care îndiguieşte, măcar parţial, „libera înşiruire a cuvintelor"

[1] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, ed. cit., p 51.

sau „chimia" lor), ci postulare din ce în ce mai decisă a eului producător însuşi ca un fel de realitate primar-germinativă, prerațională sau refuzând tiparul logic, cultivându-şi, „ignoranța". Nu o *gîndire*, ci o *sensibilitate* se vrea exprimată în poezie: „Făcătorul de poeme a fost perpetuu insul neştiutor de tulburarea pe care degetele lui o vânturau şi Adevărul s-a ivit întotdeauna aceluia ce nu se îngrijea de adevăr, nu-i căuta cu voință conturul, nu-i isca în preştiință flacăra"[1]. Față de „eforturile cugetării în precizie" şi de „inutila strădanie a unei gândiri cu metodă", care n-ar da naştere decât unui „lamentabil morman de hârțoage sterpe şi fudule", poetul întreprinde o acțiune deviantă, marcând refuzul înghețării conceptuale a sensului şi opunând abstracțiunii statice mişcarea neîntreruptă a fluxului imagistic: „Devierea gândului prin cuvânt, alunecarea într-o cale lactee de imagini, iată ce constituie însăşi unealta de azur a meşteşugului de a scrie"[2]. Cugetării liniare, logice, şi limbajului corespondent le iau locul „acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deşteptate de întâmplare", „scăpărarea neaşteptatului", „o succesiune de hazarduri". „Poemul e un miracol. E revelația, de o clipă numai, a invizibilului" — mai scrie Voronca[3] adăugând, între altele, acea propoziție esențială, amintită mai sus, cu privire la *imagine* şi funcționalitatea ei: „În fulgerul unei imagini, toate fântânile universului reînnoite".

Se poate deduce din astfel de reflecții că şi poetul român interpretează *imaginea* ca rezultat al „întâlnirii întâmplătoare" dintre elementele pe care în definiția „integralistă" le vedea „cât mai îndepărtate (sau cât mai apropiate) între ele"; importante cu adevărat rămân surpriza, noutatea, şocul asocierii, de natură să producă „lumina", „scăpărarea", „fulgerul" revelatoare. Distanțarea față de definirea tradițională a metaforei — căci despre metaforă este vorba în esență — se vede imediat: imaginea nu mai este *lăsată* să devină simplu ornament al

[1] I. Voronca, *A doua lumină*, în *unu*, nr. 16, august, 1929.
[2] Idem, *Între mine şi mine*, loc. cit.
[3] *„Poeme în aer liber" de Stephan* Roll, loc. cit.

gândirii, prin ea nu se mai caută asemănarea, ca să zicem așa, preexistentă, ci se *provoacă*, *se creează asemănarea* — pentru a vorbi ca Paul Ricoeur[1]. Cu o expresie a lui Jean Burgos — ce trebuie totuși relativizată — avem de-a face cu o „imagine împotriva metaforei", dacă am înțelege-o pe aceasta din urmă (cum o face, simplificând, autorul *Poeticii imaginarului*) ca fiind „întemeiată pe date prestabilite, pe elemente care pot fi conceptualizate și pe care este foarte lesne a le confrunta"[2]. Dacă „revelația" durează doar „o clipă", e de priceput că suprafețele de contact ale elementelor asociate sunt minime, că diferența de tensiune dintre „poli" e foarte mare, că rupturile provocate în ordinea statică a lumii sunt de proporții; în plus, e sugerată efervescența, dinamica *viziunii*, mișcarea perpetuă de la un obiect la altul, în așa fel încât pericolul coagulării conceptual-discursive să fie înlăturat: spațiul textului ambiționează să ne pună în *prezența* unor elemente eliberate de servitutea față de „idee", într-un *real imaginar*. De aici, obsesia abundenței imagistice, producția în „exces" a imaginilor[3].

Alunecarea într-o cale lactee de imagini nu are alt înțeles: mișcarea *imaginației* o concurează și învinge pe aceea a *gândirii* prin explozia permanentă a nucleelor metaforice și insolitul contiguităților metonimice. Cu frenezia-i caracteristică, Ilarie Voronca traduce, tot printr-o profuziune de imagini, această energie debordantă a fluxului imaginativ: „E o orchestră a

---

[1] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, trad. rom. de Irina Mavrodin, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1985, p. 285.

[2] J. Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, trad. rom. de Gabriela Duda și Micaela Gulea, București, Editura Univers, 1988, pp. 86–87.

[3] Jacqueline, Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris P.U.F., 1984, p. 91; Comentând opțiunea lui A. Breton pentru *arbitrarul* imaginii, cea mai puternică fiind considerată aceea care „are nevoie de cel mai mult timp ca să fie tradusă în limbaj practic", autoarea scrie: „Și din acel moment caracteristica, pentru conștiința noastră de lectură a imaginii suprarealiste (în tendința ei majoritară), ar trebui căutată în direcția împrăștierii sensului (a semnificantului) sau a non-imaginii (mentale) printr-un exces *de imagini*".

culorilor şi a bucuriei, un covor de lumină scuturat peste balconul în oboseală a ochiului. Poemul sparge ferestrele poemelor. Poemul se plimbă sub unghia roză a norilor. Poemul inundă ograda inimii. [...] Un curcubeu de rezonanţe şi de imagini îi înfăşoară (poetului — n.n.) ca un fular umerii."[1] Autorul rândurilor de mai sus ar fi fost poate cel mai în măsură să subscrie la respingerea de către Breton a „învinuirii ignare ce i se aduce poeziei acestui timp că abuzează de *imagine*" şi la apelul său la „o luxurianţă tot mai mare"[2].

De altfel, mai toţi poeţii grupării *unu* se dedau, într-un fel sau altul, „viciului" suprarealist pe care Louis Aragon îl caracteriza în *Le paysan de Paris* (1926), ca „folosire dereglată şi pătimaşă a stupefiantului imagine"[3]. Într-un limbaj în care *revelaţia, mirajele, hazardul, fantasmele, insula de fum a poemului, inefabilul* etc. devin expresii, curente, Ştefan Roll abordează aceeaşi problematică, dintr-o perspectivă vecină cu a confratelui său. „Care tren al neprevăzutului — se întreabă el într-o proză poetică — va deraia pentru noi din gara oricărei întâmplări puse în calea noastră ca vizuinile? Vai, întâmplările, coincidenţele, revelările, hazardul, izbindu-se în biografii, în reverenţe, în etc."...[4]. Altădată îl vedem scriind despre „o revelaţie [pe care] vrei s-o descoşi din inefabil, din promoroaca de pe gânduri", o „luxură castă a hazardului", „colaborarea a două fenomene contradictorii". Versurile din *Brăţara nopţilor* de Ilarie Voronca sunt comentate în aceşti termeni: „Un cuvânt e un pod care se clădeşte sau se surpă peste traiectoria unui gând; un gând e transpunerea ta simultană pe o planetă de eter; un sincronism pe care nu-l poate evidenţia decât *miracolul din afara logicii şi a contabilităţii precise*"[5] (subl. n. — I. P.). Apropierea de dicteul automat suprarealist, ce se dorea des-

[1] *„Poeme în aer liber" de Stephan Roll*, loc. cit.
[2] A. Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard,1968. p.10.
[3] L. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1966, p. 83.
[4] Şt. Roll, *Răspuns nefrancat*, în *unu*, nr. 5, august,1928.
[5] Idem, *„Brăţara nopţilor"*, în *unu*, nr. 20, dec.1929.

fășurat în afara oricărui control al raţiunii şi viza miraculosul întâlnirilor fortuite, într-o unitate insolită a contrariilor, e, în astfel de propoziţii, de ordinul evidenţei.

Rezultatul, pentru discursul liric, observat de Ştefan Roll în aceeaşi recenzie la cartea lui Voronca, va fi un flux imagistic continuu, adunându-şi aluviunile de pretutindeni, cu precădere din sfera feericului, a transparenţelor şi evanescentului, într-o revărsare de elemente ce sugerează luxuriania vegetaţiei tropicale mirajele deserturilor sau metamorfozele nordice: „În ochiul tău acum circulă o brazilie vegetală, un ciclon de nisip, o feerie de Alaska; ochiul său e acum o salcie, un pinguin sau un colibri".

Solidar cu o asemenea viziune este şi Saşa Pană, care într-un *Inventar de confesiuni*, din numărul 33 (februarie 1931) al revistei, oferă o descriere nu mai puţin luxuriantă a momentului „inspiraţiei", ce aproximează de fapt metaforic geneza poemului ca rezultat al dicteului automat: „Lângă masa albastră cuvântul scris trece ca o secure de licurici, un cuvânt porneşte ca o picătură izvorul şi îi urmează altul, altul, cu fiecare clipă se amestecă încolăcindu-se în procesiune de dantelă dusă de alizee şi furtună de-a valma. Sunetele cresc în fibră de alge minerale până la fluviul în odăjdii al poemului. Fiecare cuvânt ridică un alt pavilion [...]."

În memoriile sale, directorul revistei *unu* menţionează de altfel că „dicteul automat" a fost folosit ca metodă de creaţie în scrierea „prozopoemelor" ce urmau să alcătuiască placheta *Moartea vie a Eleonorei* de Ştefan Roll (1930): „A scris fără ştersături, fără reveniri, autentic scris automat, metodă folosită frecvent de Roll şi adeseori de mine"[1].

Alături de interesul particular acordat *visului* şi multiplelor sale implicaţii în ordinea existenţială şi a creaţiei, reflecţia în jurul *imaginii* poetice e cea mai în măsură să califice „culoarea" dominantă a grupării din jurul revistei *unu*, care este, neîndoielnic, de extracţie suprarealistă. Refuzul amintit — cu ocazia rupturii de *Contimporanul* — de a ieşi dincolo de „vis

[1] S. Pană, *Născut în '02*, ed. cit., p. 275.

și de semitrezie" nu se verifică, vom vedea, la toate nivelurile practicii scrisului; la urma urmelor, *unu* e rezultatul cel mai concludent al sintezei operate în prima mare etapă a avangardei românești în spațiul principalelor orientări ale mișcării europene și înregistrează, ca atare, în mod firesc, deopotrivă prelungirile futurist-constructivist-integraliste ale publicațiilor imediat precedente, ca și promisiunile altor deschideri, în speță cea către suprarealism, mișcare dominantă și cu consecințele cele mai însemnate în ordinea inovației poetice din deceniul al treilea. Or, foarte strânsele legături cu mediul cultural parizian, întreținute de tinerii militanți români, nu puteau să nu se repercuteze într-o ambianță spirituală ce-și cultiva programatic disponibilitățile de înnoire.

*

Ritmul transformărilor se precipită de altfel, încât spre sfârșitul apariției revistei asistăm chiar la o semnificativă modificare a atitudinii față de suprarealismul însuși. Ea are loc pe fundalul unor neînțelegeri ivite în sânul grupării încă în cursul anului 1930, în speță între Ilarie Voronca și Ștefan Roll, dar Saşa Pană vorbește în amintirile sale și despre „frecvente întrevederi cu Maxy, cu care discutam o reorganizare a revistei" în toamna aceluiași an (lărgirea preocupărilor de artă, cultură, plastică). O „criză de redacție" e notată și de Geo Bogza în *Jurnal de copilărie și adolescență*, unde sub data de 13 mai 1930, se reține opoziția dintre Roll, Sernet și, respectiv, Voronca: acesta, „având o slujbă oficială, devine mai puțin intransigent. Ceilalți, în conflict cu el. Nu vor ca *unu* să devină un fel de monitor oficial. Decât să se anchilozeze, mai bine fără Voronca. Și totuși, eu îl iubesc pe Voronca". Iar ceva mai jos (14 mai), despre discuțiile cu M. H. Maxy, la care se referea și Saşa Pană: „Maxy a pus o chestie în care are perfectă dreptate: o directivă mai fermă a lui *unu*. Apoi elucidarea cazului Voronca, pentru a nu-i periclita situația, *unu* ar trebui să fie mai potolit, ceea ce, într-o superbă îndârjire, ceilalți [S. Pană,

Sernet] nu vor".[1] Voronca avusese într-adevăr probleme de serviciu (a fost dat afară de la Direcţia Presei, unde funcţiona, în aprilie 1930, după formarea guvernului Argetoianu-Iorga) şi era obligat, desigur, la o anume „cuminţire". Publicarea *Incantaţii*-lor sale la Editura „Cultura Naţională" în 1931 şi demersurile făcute pentru a fi primit membru în Societatea Scriitorilor Români nu vor fi fost străine de această situaţie. Dincolo de chestiunile personale şi de tensiunile pe care le generează, e vorba însă, fără îndoială, şi de o anume evoluţie politică în cadrul grupării, pe care colecţia revistei din anii 1931–1932 o dezvăluie pe măsură ce înaintează spre final. „Adevăratele cauze sunt poate altele" — notează şi Saşa Pană. „Roll vrea să dăm revistei o orientare cât mai spre stânga. Atitudine de protest, neconformism organizat, antiburghez. Şi eu sunt net alături de Roll..."[2]

Or, un fenomen similar se produsese şi în suprarealismul francez. Apropierea lui André Breton de ideile marxismului e tot mai direct mărturisită. În iulie 1930 apare revista *Le surréalisme au service de la révolution* care înlocuieşte *La révolution surréaliste* (1924–1929), iar participarea în acelaşi an a lui Louis Aragon la Congresul scriitorilor revoluţionari de la Harkov e şi momentul unei semnificative „convertiri" care îl va duce foarte curând la despărţirea de grupul lui Breton. Abia întors din U.R.S.S., poetul scrisese în noua revistă: „Recunoaşterea materialismului dialectic ca singura filosofie revoluţionară, înţelegerea şi acceptarea fără rezerve a acestui materialism de către nişte intelectuali porniţi de la o opoziţie idealistă, fie ea şi consecventă, în faţa problemelor concrete ale Revoluţiei, acestea sunt trăsăturile esenţiale ale evoluţiei suprarealiştilor"[3].

În cadrul grupării româneşti, ruptura cu Voronca — marcată de retragerea articolului-confesiune *Obrazul de cretă* din nu-

[1] *Jurnal...*, pp. 232–233; 234.

[2] S. Pană, *op. cit.*, p. 305.

[3] Cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, pp. 143–144.

mărul 40 al revistei *unu* din 1931, unde urma să fie publicat, alături de „răspunsul" lui Ştefan Roll, *Şacalul acestui colibri* — va dezvălui în chip limpede acest început de radicalizare politică a atitudinilor. Textul lui Voronca, tipărit în 1932 în volumul *Act de prezenţă* cu unele retuşări ce elimină, pare-se, trimiterile polemice prea personale, ar „păcătui" poate, prin recunoaşterea prea directă a statutului de *scriitor*, repudiat în principiu de avangardă („Să rămânem la uneltele noastre. Suntem literaţi, suntem pictori"[1]), ca şi prin tonul melancolic-resemnat al meditaţiei pe tema fundamentalei solitudini a poetului, a cărei unică consolare rămâne „linia visului din noi". Duritatea excesivă a replicii şi tonul ei patetic vorbesc însă mai mult decât despre un conflict personal: Voronca e acuzat de trădarea „revoluţiei" la care participase până atunci, de „egoismul pur" al singurătăţii în care se retrage, de tipărirea ultimei sale cărţi „la o editură ghiftuită şi mercenară, pentru rafturile aceloraşi îndestulaţi", de căutarea satisfăcută a recunoaşterilor oficiale. O notă din acelaşi număr, semnată „Comitetul provizoriu *unu*" (datorată lui Saşa Pană) întăreşte câteva accente din pamfletul lui Roll, condamnând, între altele, „aerele tulburi, izolarea în poem" şi „debilitatea de a lua o atitudine dârză, alunecarea ipocrită pe lângă realitate".

Şi dacă „recenzia" ironic intitulată de Roll *Incantaţii. Poeme de Ion Pillat şi Ilarie Voronca* (*unu*, nr. 41/1931) reia temele din *Şacalul acestui colibri* (succesul, oficializarea), un alt articol, *Cuvinte fără degete*, semnat tot aici, cu numele Gheorghe Dinu, depăşeşte limitele „cazului" individual, pentru a mărturisi, în termeni direcţi, acea „orientare cât mai spre stânga", susţinând: „Un umanism nou, nu în sensul unei morale benigne tolstoiene, ci unul de o potenţă mai avansată, mai universală. Cunosc un şi mai nou testament: economia politică, cunosc un Iisus şi mai răstignit, mai profetic: proletarul". Iar când se referă, pentru ultima oară, la Voronca, în legătură cu

[1] I. Voronca, *Act de prezenţă*, Bucureşti, col., „Carte cu semne", 1932, p. 24.

Act de prezență, Roll face deja procesul mișcării de avangardă în ansamblul său, din perspectiva aceleiași adeziuni la „adevărata revoluție" „Mișcarea dada rămăsese o explozie bengală, futurismul un activism diletant și abstract, suprarealismul refugierea într-un domeniu obscur al sufletului, de unde scăpăra în întuneric geniul refulat, adevărul căutat în promiscuitate. [...]. Revoluțiile făcute de băieții cu gulere impecabile se perimau, căzeau inexistente în urmă, se izbeau de zidurile istoriei, ca improprii, ca inutile."[1]

Penultima apariție a revistei *unu* (49, noiembrie 1932) înscrie în sumar și o altă luare de poziție a aceluiași poet — *Sugestii înaintea unui proces* — cea mai radicală, fără îndoială, din câte s-au publicat aici. Denunțând „exasperarea" așa-numitei „tinere generații", „falimentul ortodoxiei" și „purismului", atrăgând atenția asupra amenințării fascismului, Gheorghe Dinu apelează la „viziunea exactă a determinismului social"; angajamentele politice mai recente ale suprarealiștilor i se par insuficiente atâta vreme cât nu renunță la „efuziuni(le) metafizice", iar poemele lor „rămân în domeniul pur al burghezismului artistic". Ei ar fi „marcat finalul unei culturi, unei deboșe artistice, fiind niște magnifici decadenți".... Condamnarea pare definitivă și, o dată cu ea, e repudiată o bună parte din biografia poetică a autorului acestei palinodii: „De aceea, ei vor rămâne, ca mulți alții, constipați de avangardism, de falsul avangardism, cel cercetat de elucubrații mistice, cu efervescențe verbale, în formulele diagnostice ale lui Freud, în epurația eliptică și imagistică a poemului, în dogmele de formă ale creației". Programul e clar — și el primește un accent și mai răspicat atunci când Gheorghe Dinu scrie: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul științific de azi, ca alchimia în chimia științifică".

Formula „falsei avangarde" va mai fi aplicată o dată suprarealismului, peste mai puțin de un an, în hebdomadarul de stân-

[1] Șt. Roll, *Ilarie Voronca: „Act de prezență"*, în *unu*, nr. 46, august, 1932.

ga *Cuvântul liber*, unde Gheorghe Dinu se pronunță din nou pentru reinterpretarea, din unghiul militantismului social, a conceptului de avangardă Nihilism, indisciplină, „falsă dialectică", formalism, idealism hegelian, lipsa curajului de a-i situa în frunte pe gânditorii marxiști — ar fi deficiențele grave ale suprarealismului, înțelese și depășite doar de Aragon și G. Sadoul, după amintitul congres de la Harkov. Concluziile articolului atrag atenția din nou asupra metamorfozelor ideologice ale poetului, care va fi de altfel înlocuit, pentru mai bine de un deceniu, de ziaristul angajat: „Momentele critice de azi, agonia spasmotică a sistemului trebuie să-i transforme pe fiecare într-un soldat dârz al frontului, să-i puie în primele linii, în avangarda adevărului, în coloanele de foc ale noii culturi proletare. E raţiunea noastră de a fi".[1]

Semne ale unei astfel de „revizuiri" putuseră fi întâlnite aproape în fiecare număr, îndeosebi din ultimul an. Rubrica de note, „Acvarium", înregistrează, prin chiar condeiul lui Roll, numărul consacrat U.R.S.S.-ului de revista *Nouvel Age*, cu exemplul unei literaturi luate „de jos de lângă umărul proletarului ridicând ciocanul", animată de „o voință robustă, un elan nestăvilit, un entuziasm și o emulație unice în istoria dezvoltării civilizației umane" (nr. 39); respinge „poezia hermetică, rigidă, a matematicei inspirații" a epigonilor lui Ion Barbu, căreia-i opune „poezia nouă din cuptoarele mari ale evenimentelor și fluctuațiilor istorice", se pronunță împotriva manifestului „Crinului alb" publicat în *Gândirea* (nr. 42); protestează contra interzicerii revistei *Veac nou*, a lui Al. Sahia și reproduce din Tzara (*Essai sur la situation de la poésie*) pasajul privitor la relația dintre artă și „raporturile sociale și economice" (nr. 45).

Un articol cu destule stângăcii ale începutului, semnat de noul venit, Miron Radu (Paraschivescu) în numărul 48 din *unu*, merită totuși reținut în contextul acestei evoluții. Căci dacă respinge „poemul rațional, poemul cu tendință", tânărul autor

[1] Gh. Dinu, *Suprarealism sau falsă avangardă*, în *Cuvântul liber*, nr. 2, 18 nov. 1933.

se arată totuşi interesat de „numărul copleşitor al oamenilor care se îndreptau spre actuala catastrofă a absenţei pâinii de toate zilele, primatul profeţitului materialism confirmat pe toate latitudinile" — fapte ce ar fi scăpat „iconoclaştilor mişcării Dada". „Situarea poemului în dinamica vieţii sociale — scrie el — coincide cu potenţa vârstei creatoare a poetului", permiţând o comunicare fertilă între planul intelectului şi multiplele niveluri ale vieţii individuale şi cosmice şi definind astfel poezia drept „o pură vibraţie interioară transmisă printr-un perpetuum mobile, care-i este singura şi imperativa condiţie de viabilitate". Cât despre suprarealism, el crede că n-ar fi cu adevărat un „curent", ci doar „un egocentrism şi o relevare a unor personale refulări, de unde caracterul strict de individualism şi lipsa posibilităţii de creare a unei şcoli"[1].

În momentul când, la al cincizecilea număr din decembrie 1932, Saşa Pană declară într-un *Denunţ* că-l „asasinează" pe *unu*, „pentru ca să rămână tânăr", revista buclase oarecum cercul unei evoluţii semnificative pentru această primă mare etapă a mişcării româneşti de avangardă. Preluând ştafeta „integralistă", ea a asigurat un spaţiu de continuitate pentru manifestările spiritului nonconformist cultivat de publicaţiile antecedente, reuşind să refacă unitatea forţelor dispersate şi întreţinând o atmosferă de receptivitate şi deschidere spre tendinţele novatoare europene. A fost, desigur, o revistă prin excelenţă *de poeţi*, dezavantajată oarecum de absenţa unor critici şi teoreticieni care să cristalizeze un program mai mult sau mai puţin ferm, o platformă teoretică bine articulată, pe temeiul căreia să se poată întreprinde o analiză şi un dialog mai larg cu mişcarea creatoare a momentului. Un B. Fundoianu era deja scriitor şi gânditor francez, colaborările sale relativ sporadice, iar avangardismul său era mai mult de ordinul simpatiei pentru un fenomen novator de ale cărui manifestări extreme se ţinuse mereu la distanţă. Reticenţele lui Ion Vinea sau Marcel Iancu n-au

[1] Miron Radu, *Schimbarea la faţă a cuvântului*, în *unu*, nr. 48, oct., 1932.

fost nici ele în măsură sa încurajeze o comunicare mai largă, iar ruptura de „spiritul *Contimporanului*" s-a dovedit a fi până la urmă inevitabilă.

Ceea ce s-a pierdut în planul „solidarității" doctrinare a fost însă în bună măsură compensat de angajamentul afectiv al unor poeți înzestrați, la care creația și „programul" se aflau în sistem de „vase comunicante". Prin Ilarie Voronca, Ștefan Roll, Geo Bogza sau Saşa Pană, s-a conturat totuși — cu inevitabile denivelări —acea *stare de spirit* ce trebuia de la început să țină locul „școlii literare". Contaminat de manifest, poemul, în proză sau versuri, a depus mărturie pentru un angajament generos, poetic și larg existențial deopotrivă.

Judecată în ansamblul avangardei românești, revista condusă de Saşa Pană îmbogățește reperele „sintezei moderne" propuse de *Integral*, făcând dreptate, ca să spunem așa, componentei suprarealiste oarecum marginalizate atunci, și atenuează totodată entuziasmul-prim față de constructivismul așezat la baza integrării avangardiste. Învățând ce era de învățat de la futurism și dadaism (și, prin Geo Bogza îndeosebi, asimilând și lecția expresionistă), poeții de la *Unu* au manifestat și față de suprarealismul de care se apropiaseră destul de mult pe parcurs, o anume reținere, ce argumentează în favoarea științei caracterizări a acestei vârste a mișcării românești drept una „integralistă", în sensul amintitei „tendințe de sinteză". Dovadă că și suprarealismul — cât era — a putut fi destul de repede considerat cu un ochi critic evaluându-i-se atât aportul novator, cât și limitele — în raport cu exigențele momentului socio-cultural.

Micile publicații-satelit, apărute în atmosfera încurajată de exemplul lui *unu*, se mențin, în mod semnificativ, la nivelul unei fronde dificil de situat în aria precisă a vreuneia dintre orientările avangardiste. Revista lui Geo Bogza, *Urmuz*, anterioară cu câteva luni celei scoase de Saşa Pană, ce se referea explicit la exemplul iconoclast oferit în 1924 de *75 H. P.* și își luase drept emblemă numele unui precursor marginalizat, optase de asemenea pentru un fel de sinteză a spiritului avangardei: „Naşterea constructivismului, suprarealismului și

celorlalte isme dinainte, necesare vieții noastre amenințate cu înghețul"[1]. Două din marile obsesii ale *tuturor* avangardelor — *dinamismul* („mișcare, multă mișcare") ca revoltă existențială și artistică, și *autenticitatea* creației, primatul *vieții* în fața *literaturii*, al „planului primar", al trăirii în raport cu expresia lui convenționalizată, alimentează programul acesteia. Dar poate fi el subordonat unei mișcări anume? Violența sfidării „codului de maniere" burghez, paroxismul revoltei suportă o etichetă distinctivă? Să spunem, în felul lui Breton, că în tot ce scrie în *Urmuz* și, apoi, în *unu*, Bogza ar fi *suprarealist în revoltă?*

Cu mult mai modeste ca marcă a personalității, celelalte reviste, de după *unu*, dau și mai puțin posibilitatea unei situări clare. Ieșeana XX — *literatură contemporană* (8 dec. 1928–15 mai 1929, tipărită în șapte numere și avându-i drept colaboratori pe Virgil Gheorghiu, Al. Dimitriu-Păușești, Aurel Zaremba, Raul Iulian) urmează calea unui imagism cu exemple în Voronca ori Sașa Pană. *Poem*-ul, „în loc de manifest", semnat de Virgil Gheorghiu, versifică cuminte gesturi îndrăznețe, rămase însă în cadrul celei mai vagi și generale negații „Focul vechi e scârnav, prin el trecem ghem; / Bolovanii umbrei, ulii de blestem / Bat și rup osânze de lumină calmă"; sau: „Căutați-mi zeii cocoțați pe cruci / Să le cânt prohodu-n hohot la răscruci"...

Din *Alge*, condusă de Aureliu Baranga (seria I: opt numere, — 13 septembrie —25 decembrie 1930; seria II trei numere, — 1 martie — 1 mai 1933), alertul *Strigăt* de la prima apariție, cheamă, în stil ludic, pseudo-publicitar, la un spectacol dinamic, anunțând: „Un torent care dărâmă / Un torent care clădește", „pompe pentru pulsațiile cele mai răzvrătite", „adevărata diafragmă a celei mai viguroase vibrațiuni". O stare de spirit, așadar, iarăși greu de individualizat și pe care producția poetică din pagini, datorată lui Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, Sesto Pals, n-o definește în mai mare măsură, decât prin trimitere, eventual, la unele cutezanțe verbale bogziene, dacă nu cumva delectabilele povești naiv-stângace ale copilului Fredy

[1] George Bogza, *Urmuz, în Urmuz*, nr. 1, ian. 1928.

Goldstein, notate de Gherasim Luca, mărturisesc tentația, oarecum suprarealistă, pentru discursul necenzurat și proaspăt al vârstei infantile, cu asocierile sale insolite și „miraculosul" rezultat din ele.

Cu un titlu voit scandalos, unicul număr din... *Muci* (7 februarie 1932) reunește pentru o clipă echipa de la *Alge*, în pastișe după Bogza, fără alt program decât nonconformismul strident. Cât despre *Meridian* (1 mai 1934 — 1 iunie 1946, în 34 de numere), revista craioveană dirijată de Tiberiu Iliescu, cu simpatii pentru gruparea *unu* (vor publica sporadic aici Saşa Pană, Geo Bogza sau Ștefan Roll), nu are un program consecvent avangardist; semnăturile unor Eugen Ionescu, Victor Valeriu Martinescu sau Constantin Nisipeanu se vor amesteca cu altele fără nici o legătură cu spiritul avangardei. Minore sunt ecourile venite dinspre *unu* în alte publicații precum *Vraja* (București, septembrie 1930 — iulie 1933) sau *Ostașii luminii* (un număr, 14 septembrie 1931, cu colaborarea lui C. Nisipeanu), iar *Liceu* (Constanța, 1 august 1932, două numere), e spațiul unde se exersează, cu versuri urmuziene, aducând a parodie a poeziei ermetice, Virgil Teodorescu, Mircea Pavelescu și Tașcu Gheorghiu.

După dispariția revistei *unu*, o nouă grupare de avangardă se va închega cu dificultate. În mica editură *unu*, Saşa Pană continuă să publice, în afară de câteva titluri proprii, și plachete de Geo Bogza (*Poemul invectivă*, 1933), Virgil Carianopol (*Un ocean, o frunte în exil*, 1934), Tristan Tzara (*Primele poeme*, 1934), Constantin Nisipeanu (*Metamorfoze* — 1934; *Spre țara închisă în diamant* — 1937; *Femeia de aer* — 1943), Moldov (*Repertoriu*, 1935), Vasile Dobrian (*Umbra unei melancolii*, 1946) etc. Vechiul cerc al primei generații avangardiste rămâne însă dispersat: din 1933, Ilarie Voronca se stabilește, practic, la Paris devenind poet de limbă franceză, Gheorghe Dinu are evoluția pe care i-o știm, renegându-și experiența avangardistă, Geo Bogza, fără să renunțe cu totul la poezie, va revela personalitatea unui mare reporter (v. *Țări de piatră, de foc și de pământ*, 1938) ca de altfel și F. Brunea-Fox.

Evoluțiile recente de la *unu*, încurajate de climatul de idei al anilor 30, nu rămân însă fără consecințe promițătoare pentru viitorul apropiat. Radicalizarea atitudinilor avangardiste în sensul afirmării unei sensibilități mai acute față de „evenimentele și fluctuațiile istorice" e o realitate majoră, pe care o ilustrează și importantul manifest publicat în revista *Viața* imediată a lui Geo Bogza, în singurul său număr din decembrie 1933, sub titlul *Poezia pe care vrem să o facem.* Semnat, alături de Geo Bogza, de Gherasim Luca, Paul Păun și S. Perahim, textul e semnificativ și întrucât aruncă o punte între „veteranii" avangardei (și ei foarte tineri!) și „ucenicii" ce-și formaseră condeiul îndeosebi în *Alge* (cu un evident salt de calitate în a doua sa serie) și care urmau să contribuie la constituirea grupului suprarealist din jurul anului 1940.

Despre ce este vorba? În esență, avem de-a face cu o reacție decisă la adresa poeziei de factură ermetică, produsă în umbra *Jocului secund* barbian, de o parte a generației tinere: reacție de respingere, în numele unei necesare revitalizări, asigurate de contactul reînnoit cu realitățile biologice și istorico-sociale. Substanța bogziană a reflecției este evidentă, în linia „exasperării creatoare" și a „reabilitării visului", cu un accent în plus pe „istorie". Poezia e definită încă o dată — pe urmele lui G. Ribemont-Dessaignes — ca fiind „condiționată de mai marea sau mai mica ei înverșunare împotriva oprimării", necesitând „o atitudine permanentă de frondă" și apelând la o expresie corespunzând unei asemenea stări de tensiune: „Așadar, un poem trebuie să fie colțuros și zburlit în materia lui embrionară". Orientarea spre „planul primar" al trăirii, cerută în paginile revistei *unu*, revine în exigența de a capta „în stare sălbatică și vie ceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă când ne știm contimporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie și de nedreptate". Dramelor individuale li se opune „tragedia colectivă", a „individului ca ființă biologică", de unde refuzul egoismului unei poezii ce se vrea scrisă doar pentru „inițiați", limitându-se la „o problemă de tehnică, de virtuozități de construcție marmoreană": „Față

de ceea ce se petrece acum pe pământ, astrala poezie de cabinet trişează şi trebuie denunţată". Constatând că „poezia moare de prea poezie", manifestul insistă, nu fără o notă patetică, asupra nevoii unei regenerări, a unei apropieri de „estetica elementară a vieţii": „Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavităţi şi să-i dăm poeziei brânci în viaţă. Vrem să o lăsăm murdărită şi fertilizată de viaţă. Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea şi din sângele care curge în şiroaie pe obrajii încă neşterşi ai celei mai recente istorii".

Din păcate, *Viaţa imediată*, care ar fi putut întreţine fără îndoială, la cote înalte de temperatură, starea de spirit avangardistă, şi-a oprit apariţia la acest singur număr, nereuşind, ca atare, să regrupeze forţele existente. Exemplul bogzian se dovedeşte totuşi fertil, dacă suntem atenţi la evoluţia scrisului unor (şi mai) tineri ca Gherasim Luca sau Paul Păun. „Generaţia războiului", a lui Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Ion Caraion, nu va fi nici ea străină de ecoul acestor apeluri pe care-l vom putea ghici şi în primele poeme ale lui Gellu Naum din, bunăoară, *Drumeţul incendiar* (1936).

Se poate spune că anii 1933–1934 (în acesta din urmă, ne amintim, Gheorghe Dinu îşi publică articolul *Suprarealism sau falsă avangardă*) marchează totuşi încheierea primei mari vârste a avangardei româneşti. Semne suficient de clare indică tentaţia unor reevaluări ale trecutului de frondă imediat şi căutarea unor căi inedite ale poeziei.

II. POEZIA — ÎNTRE „INTEGRALISM" ŞI SUPRAREALISM

Dacă „integralismul", aşa cum ştim că a fost aproximat în definiţiile lui Ilarie Voronca, Mihail Cosma sau Ion Călugăru, se propunea drept sinteză a experienţelor avangardiste precedente, *pe baze constructiviste*, se poate spune că, în chiar cursul apariţiei revistei conduse de M .H. Maxy, aceste „baze" devin din ce în ce mai puţin sigure, pentru a ceda locul, spre final, altor temeiuri. Lectura versurilor publicate în *Integral* de Ilarie

Voronca și Ștefan Roll îndeosebi în numerele din 1927 și în cel din aprilie 1928 (singurul din acel an și ultimul din scurta istorie a revistei) indică treptata distanțare de „universul electricității și al vitezei" și de limbajul tehnicizant, spre o viziune „naturista", în care domină notația peisagistică și se construiește decorul neobaroc al unor spectacole fanteziste, de sărbătorească metamorfoză a lumii. Parte din aceste poeme vor intra în sumarul volumului *Plante și animale*, tipărit de Voronca în 1929, iar Ștefan Roll le va găsi locul în placheta din același an, *Poeme în aer liber*. Sunt reținute însă, în ultimele două numere ale *Integralului*, și fragmente din ciclurile *Colomba* (1927) și *Ulise* (1928) ale lui Ilarie Voronca, unde schimbările sunt și mai evidente. Simultaneismul stilizat în sensul exigențelor constructiviste (geometrizare a formelor, ritm „mecanic" etc.) își destinde oarecum tensiunile, accentul pe densitatea plastic-materială a imaginii se atenuează de asemenea (când nu recurge de-a dreptul la substanțele eterate, evanescente, la imponderabile și transparențe, poezia face apel la carnația proaspătă a lumii elementare sau învăluie materia într-o atmosferă feerică, vag onirică). Imagismul, atât de înfloritor la *unu*, nu face decât să lărgească frontierele unui teritoriu deja cucerit, iar această amplificare va însemna — cum se poate observa pe parcurs — și o anume deplasare spre viziunile fantasmatice suprarealiste, cu o notă de stranietate și neliniște ce conferă spectacolului feeric ambiguitatea specifică „frumuseții convulsive". Desigur, dominanta fantezist-spectaculară se menține, în versuri ca și în poemele în proză — texte ce ne obligă să constatăm încă o dată interferența formulelor, expresia „sintezei moderne". Imagistica simultaneistă a lui Voronca din *Colomba* sau *Ulise* nu e aceeași cu cea din *Zodiac*, *Petre Schlemihl* sau *Patmos*, dar diferențele sunt mai degrabă de nuanță și de dozaj. Prin explozia metamorfozelor provocate de erosul transfigurator, *Colomba* comunică mai curând cu *Incantații*-le din 1931: „reportajul" simultaneist din *Ulise* pare continuat în *Brățara nopților* (1929); *Zodiac* (1930) și *Petre Schlemihl* (1932) atestă, în schimb, o relativă ușurare a încărcăturii imagistice și un

tratament oarecum discursiv, de sursă whitmaniană, al versului; iar *Patmos* (1933) face să coexiste aceste ultime accente cu un vizionarism oniric ce decantează aluviuni suprarealiste. „Aerul liber" se tulbură, o vreme, la Ştefan Roll, în poemele de prin 1930, proza poetică din *Moartea vie a Eleonorei* frizează dicteul automat, însă ultimele sale compuneri din *unu* aleg calea unei retorizări mai clare a discursului angajat. Reveria lui Saşa Pană, mai degrabă delicată decât violentă în baletul rococo al imaginilor, e traversată totuşi, când şi când, de unde crepusculare mai neliniştite. Pe de altă parte, însă, un Geo Bogza iese cu totul din rama imagismului mai mult sau mai puţin feeric al celorlalţi camarazi de grupare, continuând, pe direcţia foarte personală inaugurată în paginile revistei *Urmuz*, o poezie ce vizează mai curând compromiterea neoromanticei reverii, lichidarea conturilor imagismului prin întoarcerea la evenimentul brut şi la o sinceritate a confesiunii menită să zguduie orice eşafodaj literar. El pare a inversa termenii formulei bretoniene a *frumuseţii convulsive*, sugerând că orice „convulsie" e frumoasă numai şi tocmai întrucât e nelinişte existenţială exprimată fără retuşuri, violentare a oricăror aspiraţii spre „merveilleux"; convulsia lăuntrică şi externă nici nu trebuie să fie „frumoasă", ci pur şi simplu *autentică*. În ce-i priveşte pe alţi poeţi, mai mult sau mai puţin legaţi de gruparea *unu* sau de spiritul ei, precum Virgil Gheorghiu sau Constantin Nisipeanu, diferenţele nu pot fi, iarăşi, eludate: cel dintâi conservă urmele unor simpatii ermetizante barbiene, al doilea e redevabil îndeosebi visării moderate a unui Saşa Pană.

Aşa cum am notat urmărind ideile programatice ale colaboratorilor de la *unu*, se poate constata pentru producţia poetică a acestor ani de tranziţie permeabilitatea „tiparelor", încât izolarea unor note caracteristice în exclusivitate unei *anumite*, *precise*, orientări avangardiste nu e deloc simplu de operat. În plus, reminiscenţe ale discursului liric mai „tradiţional" supravieţuiesc în plină epocă a polemicii antitradiţionaliste: aşa cum unele dintre poemele constructiviste ale lui Voronca sau Roll fuseseră scrise cu respectul unei relative discipline prozodice,

lucrul rămîne valabil şi pentru *Colomba*, părţi din *Ulise*, *Incantaţii*, *Poeme în aer liber*, *Jurnal de sex*...

Trăsătura comună, definitorie, a producţiei poetice de la *unu* şi din împrejurimi rămâne fără îndoială *imagismul*, iar când vor vorbi despre această etapă a avangardei româneşti, suprarealiştii celui de-al doilea val vor avea dreptate să observe — încercând o delimitare de ea — în primul rând acest neobişnuit interes pentru *imagine*. El trebuie pus desigur în legătură cu câteva dintre proporţiile programatice fundamentale ale „avangardei istorice" europene care, de la „reportajul" futurist la derivatul poetic al plasticii abstracţioniste din constructivism şi până la suprarealism, orientează spre cultivarea unei viziuni dinamice, răsfrângând „pulsul epocii", „ritmul vremii" — care este, esenţialmente, al unei *civilizaţii a imaginii* (revalorizările romantice din suprarealism vor face simetrie, în planul interiorităţii profunde, cu o atare deschidere în afară). Mai temperate, rupturile operate în discursul tradiţional de către unanimism şi „cubismul" poetic au oferit totuşi lecţia *simultaneismului* ca tehnică a dinamizării perspectivei — şi ea va rămâne înscrisă în codul genetic avangardist.

Precedând-o, fantezismul ironic al unui Laforgue deschisese noi orizonturi „imaginii": experienţa „moderniştilor" români din preajma primului război mondial a ştiut să profite de el. Pentru spaţiul avangardist românesc a contat însă enorm, fără îndoială, şi „fenomenul arghezian", prin care „chimia cuvintelor", gustul neobaroc al artefactului şi ingeniozităţii asociative a cunoscut un moment de spectaculoasă realizare — încât nu miră încercările „integraliştilor" de a şi-l asimila. Iar cel care, în mediul avangardist, a dat oarecum „tonul" acestei direcţii, adică Ilarie Voronca, s-a întâmplat să fie un poet de mari resurse tocmai la acest nivel al fanteziei asociative, duse, în cazul său, până la performanţe manieriste şi baroce. Înainte de a putea fi situat, măcar cu aproximaţie, sub emblemă suprarealistă, „viciul" practicat de Voronca s-a exprimat prin ceea ce Aragon numea „folosirea dereglată şi pătimaşă a stupefiantului imagine". Şi tocmai pentru că s-a exersat pe o perioadă de timp şi

într-un spațiu ce acoperă mult mai mult decât momentul „suprarealizant" de la *unu*, imagismul său — și al celor ce i-au urmat exemplul — e greu de închis în limite precise: în proporții diferite, el se face ecoul *întregului* itinerariu modernist-avangadist din anii 1923–1933. În mare, remarca e valabilă și pentru confratele său, Ștefan Roll, poate mai puțin subtil și rafinat ca „ingegno" și de o productivitate oricum mai redusă. Îndelung exersată, arta metaforizării insolite nu e, desigur, mai puțin un *joc al intelectului* decât unul al *fanteziei* — de unde și explicabila ezitare de a o pune sub semnul „automatismului psihic pur", chiar în momentul în care programul, deductibil din eseistica poematică a acestor poeți, ar indica apropierea mai marcată de suprarealism. „Cusăturile" raționale se și văd, de altminteri, uneori chiar și la somptuoasele veștminte imagistice ale unor poeme de Voronca, atunci când logica discursivă e urmată oarecum liniar, fiind doar disimulată de metaforele în lanț, ce nu fac decât să „traducă" conceptul în imagine. Se poate înțelege, pe de altă parte, obiecția unor Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu, la care am făcut aluzie, privind „preocuparea numai formală, numai poetică" a primului avangardism românesc, chiar dacă imputarea nu e pe de-a-ntregul valabilă (și nu doar pentru că a existat „cazul" Bogza, ci întrucât, prin și din colo de „imagism", s-a avut mereu în vedere surprinderea tensiunii existențiale, a neliniștitei căutări a unui „altceva" care să răspundă aspirațiilor de eliberare din formulă, convenție, „cod de maniere"). Nu e de negat, oricum, că practica acestui imagism luxuriant trădează gustul accentuat pentru *performanța* apropierilor de elemente îndepărtate, insolită, uimitoare, o „meraviglia" de amintire manieristă, presupunând, *volens nolens* și maxima reușită... *estetică*. Astfel încât balanța poemului pare a se înclina nu o dată spre spectacolul în sine al artei combinatorii, spre lumina, revelatoare „de o clipă, a invizibilului", pe care focurile de artificii imagistice o produc, estompând într-o oarecare măsură aspectele conflictuale, angajamentul existențial mai profund cerut de programele suprarealismului.

Schimbând unghiul de vedere, critica „tradițională" — adică cea din afara perimetrului avangardist — a avut timp să remarce și deficiențele tehnicii imagiste în ordinea nu doar a coerenței superficial-ideatice, ci a structurii profunde a viziunii. Dincolo de gradele diferite de receptivitate ale acestei critici, rămâne întemeiată, desigur, reticența în fața unui discurs liric de excesivă — adesea — dispersie, cu o mizã, exagerată și ea frecvent, pe încărcătura imagistică spectaculoasă în detaliu și în ansamblu, dar dând uneori senzația paradoxală de monotonie: contrazis la tot pasul de insolitul ecuației metaforice, sistemul de așteptări al cititorului începe de la un punct să nu se mai simtă periclitat, căci strategia șocului devine ea însăși... sistematică. O imputare deloc neglijabilă ține, apoi, de „impresionismul" — fie și aparent — al unei bune părți a acestei poezii, pe care cultul *imaginii* îl întreține: de aici, senzația de menținere oarecum la suprafață, în detrimentul dimensiunii problematizante mai profunde. Se impune, evident, relativizarea unor atari „obiecții", însă ele nu sunt cu totul gratuite.

Ceea ce imagiști de felul celor amintiți au încercat să realizeze ca expresie a freneziei existențiale, printr-o ca și permanentizată „invitație la bal"-ul imaginației, a întreprins tânărul Geo Bogza prin refuzul consecvent al imaginarului și apelul la concretul cel mai distanțat de sărbătoarea înscenată de confrații săi. Căci, în fond, tot de o exacerbare a vitalității e vorba și în cazul său, doar că el caută materie și decoruri pentru un spectacol apocaliptic, de violentă dezlănțuire a energiilor refulate și de brutală confruntare *cu* și înfruntare *a* limitelor impuse de convențiile sociale și estetice. Astfel încât N. Steinhardt are dreptate, în esență, când scrie — situându-l în „anii nebunatici" din deceniul al treilea — că „poezia lui [Bogza] a rămas fără întrerupere tributară concepțiilor, avânturilor și manierelor unui deceniu de cultură și gândire în care predominante au fost setea de întâmplări și bucuria de a trăi, exaltarea aceea fără seamăn și pereche (cu excepția Renașterii) făcută aventurii omenești, în prezența darului fără preț făcut speciei noastre: dreptul

de a participa din plin la rostirea și existențializarea verbului a fi"...[1]

Cele două mari deschideri ale poeziei acestui moment sunt, așadar, complementare în linii mari, vizînd fiecare în felul ei revitalizarea discursului liric, dinamizarea lui, explozia formelor stagnante, o transfigurare sau cel puțin un purgatoriu, deopotrivă necesare. Dincolo de notele comune ce definesc această producție literară, starea de spirit avangardistă s-a exprimat însă în grade diferite și în formule divers nuanțate în scrisul fiecăruia dintre poeții reprezentativi, care a cunoscut, în mod firesc, evoluții particulare. Se impune, de aceea, ca pe fundalul mai vastei scene lirice, să încercăm individualizarea câtorva profiluri mai semnificative.

*

Cînd își începea colaborarea la revista *unu*, ILARIE VORONCA se bucura deja de un prestigiu solid în mediul avangardei românești. Colaborările sale la *Contimporanul*, dar mai ales la 75 *H. P.*, *Punct și Integral*, îl afirmaseră, cum am văzut, deopotrivă ca poet și teoretician al noilor tendințe, iar Geo Bogza, care îl salutase ca pe un lider al mișcării în *Urmuz*, nu-și va schimba părerea nici mai târziu, chiar atunci când ceilalți confrați de la *unu* îl vor repudia zgomotos, în contextul amintit.

Până să apară publicația lui Saşa Pană, autorul *Restriști*-lor și al atâtor versuri de culoare constructivistă rămase încă în pagini de reviste, tipărise poemele *Colomba* (1927) și *Ulise* (1928) — despre care Ștefan Roll apucase să scrie, în ultimul număr din *Integral* —, încât *unu* trăiește, în primele sale numere, în ecoul acestor poeme. Secvențe din *Plante și animale*, *Brățara nopților*, din *Zodiac*, și numeroase eseuri vecine cu poemul în proză (care vor fi editate în 1930 sub titlul *A doua lumină*) vor ilustra participarea substanțială a poetului și militantului avangardist la această grupare. Iar dacă *Incantații*-le

[1] N. Steinhardt, *Prin alții spre sine*, București, Editura Eminescu, 1988, pp. 186–187.

din 1931 trec în zona blamată a „oficializării" datorită „trădării" menționate, ele nu sunt mai puțin reprezentative pentru opera lui Voronca în chiar calitatea sa de avangardist, individualizată desigur într-o evoluție complexă, particulară. Restul operei, adică volumele *Petre Schlemihl* (1932) și *Patmos și alte șase poeme* (1933), în care se adaugă proza poetică din *Act de prezență* (1932) rămâne de asemenea organic legat de ceea ce-l precedase, încât ansamblul creației poetului din acești ani oferă o incontestabilă unitate de viziune, în cadrul căreia variațiile sunt mai curând de nuanță.

Diferențele sunt mai mari doar față de etapa întâielor adeziuni constructiviste, căci poemul *Colomba* elimină cu totul imaginarul „fazei activiste industriale", pentru a-și desfășura variațiunile pe tema iubirii, în exaltate acorduri imnice, într-un univers ce valorifică cvasiexclusiv peisajul „natural", elementaritatea frustă, ca punct de plecare pentru o fantezie de o spectaculoasă mobilitate, cu miza majoră pe ineditul *imaginilor*. Ceea ce se conservă din experiența mai accentuat constructivistă precedentă este un anume eliptism (atenuat însă), menit să servească sugestiei dinamice a viziunii, vizate de altfel și la nivelul construcției întregului poem ca succesiune de imagini crescând unele din altele pentru a sfărâma posibilele coagulări anecdotic-discursive. Linia descripției apare deviată în fiecare vers prin saltul asociațiilor, un singur comparat admițând adesea mai mulți termeni de relație, cum o atestă chiar primele strofe:

> inima duce-n codru sub piept ca o caleașcă
> privire-n desfrunzire pe-o gură precum scrin
> pleoapa mea de tine se umple ca o ceașcă
> și-oprești în respirare tălăngile-n declin
>
> cuvintele cresc nalte în seară ca porumbul
> drumuri se-ncrucișează ca ochi pe-aceste bănci
> vânătoresc când luna în frunză-și sparge plumbul
> și plop ca o cireadă se-ncumetă cu lănci...

La apariția cărții, Perpessicius a putut vorbi astfel despre „un impresionism liric în care imaginea joacă întâiul rol" sau

despre „destrămarea imagistă" și „hârtoapele tuturor versurilor centrifugale [...] care fiecare în parte își proclamă dreptul la autonomie"[1]. Mai degrabă însă decât un „impresionism", se poate invoca tehnica *simultaneistă*, pe care plastica mai nouă o afișa paralel cu poezia „unanimistă", „cubistă", „orfică" etc. Privirea devine de o extremă mobilitate, unghiurile de vedere se diversifică și se întretaie, obiectele par a ieși din contururile abia trasate pentru a-și căuta puncte de contact și vecinătăți nebănuite; contează în primul rând acest *dinamism al relației*, sugestia unui univers în permanent proces de *metamorfozare*, corespunzând stării de exaltare a eului aflat sub imperiul pasiunii: „obrazul tău *desface* lungi câmpuri de secară", „un cer ce *se dilată* prin toamna unde *crești*", „frunțile sub noapte *se-ating* ca două vești", „amfora dintre coaste de glezna ta se *umple*", „*te-nfigi* în mușchi și biciui tăcerea ca-n oblânc", „în fluviul din artere *te plimbi* ca un vâslaș", „obrazul tău *se-mparte* mireasmă, poate cântec" etc., etc.

Registrul dinamic foarte marcat, asigurat de marea frecvență a verbului, e și mai mult întărit tocmai de mecanica" asociativă; trecerile bruște de la un obiect la altul, într-o rapidă și abundentă succesiune de metafore și comparații, contribuie la aceeași sugestie a freamătului lăuntric. Ceva din frenezia comuniunii erotice din *Psalmul de taină* arghezian („Femeie răspândită-n mine / Ca o mireasmă-ntr-o pădure...") poate fi regăsit și în versurile lui Voronca:

> mă vânturi precum spicul și-mparți cu dumicatul
> cu zările-n fântână ochiul deschide-un șanț
> te știu adânc în mine ca-n fund de mări uscatul
> te-nfigi ca o gingie mă clatini ca un lanț.

Coregrafia pasiunii cunoaște însă și alte variațiuni, de la fandarea teatrală a „cavalerului" adolescent —

> ești limpede-n suflare și proaspătă ca-n ploscă
> (mă crezi) în vine-ți circuli un sânge superior —

---

[1] Perpessicius, *Ilarie Voronca: „Colomba". „Ulise"* în *Cuvântul*, nr. 1081, 28 aprilie, 1928.

până la senzualitatea înnobilată de gestica solemnă, de *Cântare a cântărilor*, dintr-o strofă ca aceasta:

> în rumenire glasul sporește ca o jimblă
> urcă de-aici pe scara din sângele meu scump
> când te primesc cu mierea din pleoapă și pe limbă
> și te închei sub coaste cu degetul ca bumb.

Poem al erosului transfigurator, *Colomba* propune un spațiu al *metamorfozelor sărbătorești* ale lumii, schițat încă în poemele constructiviste, dar care de acum înainte se va impune drept coagulare specifică, cu valoare de permanență, a imaginarului lui Voronca. În acest univers al mutațiilor perpetue, totul tinde spre luminozitate și imponderabil („cristalele de aer stau limpezi în ospățuri", „sufletele-n soare se-unesc ca două linii", „din apele lungi umbre se limpezesc ca oase", „cuvintele în aer se sparg precum oglinzi"), într-o mișcare în linii sinuos-delicate, de geometrii impalpabile:

> glasul precum o algă și ceasu-nchis în părul
> rotund în șerpuire pe braț ca rădăcini
> surâsul cercuiește în aer un profil
> și-n talgere de umbră genunchiu-și scrie mărul.

Deficitar sub unghiul coerenței interioare, excesiv de dispersat, textul deplasează la fiecare pas atenția spre detaliul asociativ, spre „recordul" de ingeniozitate realizat de fantezie: funcția propriu-zis expresivă se găsește astfel concurată de jocul pur combinatoriu al apropierilor insolite dintre termenii componenți ai imaginii; frenezia *pasiunii* își împarte efectele cu una a *inventivității*, precum în poezia manieristă și barocă. Cum s-a observat însă, în legătură cu această literatură, nici nu e vorba aici de o *imagine* în sensul propriu, pictural, al cuvântului; „...Metafora apare nu numai ca semn, ci și în sine, ca obiect. Trebuie însă remarcat că acesta devine nonfigurabil prin determinarea pe care o primește" — observa Dolores Toma, în

cartea sa despre baroc[1]. De altfel întreg poemul, cu cele cinci mari secvențe ale sale, greu de diferențiat (căci avem de-a face cu un discurs ce-și caută în redundanță principiul de continuitate) și cu un final ce nu e de fapt decât o bruscă întrerupere a fluxului verbal blocat în plină desfășurare, ar putea fi situat, în linii mari, în formula „discursului circumvoluționar" baroc, care aproximează metaforic, prin largi și complicate ocoluri, un același „obiect"[2].

Pe un spațiu mult extins, *Incantații*-le din 1931 vor relua și tema și procedeul „variațiunilor", pentru a atinge momentul de vârf al *imagismului* lui Voronca. „Asociaționismul frenetic", observat în *Colomba*[3] e dus aici la ultimele consecințe, ca dintr-o pornire de a „istovi" — barbian vorbind — cântecul iubirii. Poemele acestei cărți simetrice cu cea din 1927 alcătuiesc o suită de imnuri sau ode închinate femeii iubite, între care clivajul e aproape arbitrar, căci avem de-a face, iarăși cu un adevărat asediu liric, cu încrucișate focuri (de artificii) orientate către unicul „obiectiv":

> Astfel tu-mi ești aproape și chiar de-mi ești departe,
> Cum invalidul mișcă în minte brațul lipsă,
> Te simt în glas, în buză, în respirație,-n carte,
> Cu liniștea-n oglindă, cu stelele pe prispă.

Iubita sau duhul iubirii sunt identificate pretutindeni, ca principiu dinamizator și coagulant al lumii, într-o viziune panerotică, pe care procedeele retorice ale amplificării, repetiției, adjoncțiunii, o susțin în fiecare pagină, conferindu-i o notă de solemnitate:

> În fulgerele sunând ca linguriță de-argint,
> În cămara cu-arome de suvenir, de gutuie,

---

[1] Dolores Toma, *Cyrano de Bergerac — un model al barocului*, București, Editura Univers, 1982, p. 196.

[2] *Ibidem*, pp. 131–132.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, ed. cit., p. 407.

Surâs, ca o mănuşă uitată în pian, în fluier,
Din ringlodă spre-albastru mai profund suind,

Până-n monedele dansului, până-n hohotul păinii,
Până-n părul conducând la mansarda din flaut,
Până-n omida odihnită pe crepusculul mâinii,
Până-n versul acesta în care te cânt şi te laud,

Invizibilă ca vulturul alb care conduce furtuna,
Invizibilă ca odihna păsărilor de mare pe spumele viziunii,
Invizibilă duci turmele de ape spre marile toamne,
Invizibilă eşti în respiraţia mea ca luna în sărutul oceanelor.

Una din temele fundamentale ale poeziei lui Voronca — aceea a *metamorfozelor* lumii — devine actuală în cel mai înalt grad. Toată cartea vorbeşte, practic, despre magia transfiguratoare a erosului asigurând relaţia de vase comunicante dintre eu şi univers, dintre cuvânt şi starea de spirit pe care aspiră s-o exprime:

Tu faci un semn şi focul în înţeles s-arată
Apa-şi găseşte apa şi în cuvânt cuvântul
În inimă murg tânăr un înţeles să bată
Din hamul de furtună să se desfacă vântul.

Îţi treci ca un descântec mâna prin evocare...

Mai fluent decât în *Colomba*, discursul liric nu e însă, cum am spus, mai puţin abundent în imagini insolite. Barochismul remarcat în primul poem e o trăsătură ce caracterizează şi aceste versuri în care foarte adesea e căutată — şi realizată — performanţa artefactului metaforic: „vocea ca o barcă cu pânzele pe buze", „lumina răsărită pe mormântul tinerei oarbe", „un pumnal pârâul în buzunarul văii", „Florile pe cărare / Reapar: litere şterse" , „pasărea e plicul şi zborul e scrisoarea" „frumoşii cercei uitaţi pe masa verde a oceanului" etc. sunt numai câteva exemple. Distanţele dintre lucruri se vor încă o dată „scăzute prin cântece: ocheane", verbul poetic e programat să devină

locul de întâlnire a celor mai diverse realităţi: „într-un cuvânt răzbate chemarea rădăcinii. / În altul năvăleşte herghelia de focuri". E un „cuvânt care fierbe neîncăpând în forme", o frenezie a expresiei pe care clasicul vers alexandrin, utilizat de cele mai multe ori, abia o poate zăgăzui. Tiparele prozodice trec de altfel printre elementele tematice ale poeziei, fiind invocate ca tot atâtea modalităţi de a modela viziunea: „versul ce-l vreau hohot, pădure despletită", „versul alexandrin", „„suind ca o monedă în salba de furtună", „versul care va rupe dogma" adică „versul liber", „versurile invizibile, versurile destinse" etc., toate înfăţişate ca ofrandă a dragostei: „Mai sunt şi alte versuri: Toate sunt ale tale / şi numai ţie-ţi lasă polen pe deget taina."...

E un „democratism" al formei ce spune încă mult despre „integralismul" poetului ca deschidere spre „sinteza modernă" a formulelor lirice, cu o nuanţă în plus, de clasicizare.

În ordine cronologică, poemului *Colomba* îi urmase însă, în 1928, *Ulise*, apoi *Plante şi animale* şi *Brăţara nopţilor* (1929) în sfârşit, *Zodiac* (1930). Cu *Ulise* — care este probabil, cea mai importantă realizare poetică a lui Ilarie Voronca — se poate urmări mai bine decât în *Colomba*, tranziţia operată dinspre versurile constructiviste către o perspectivă mai cuprinzătoare şi mai complexă, ce angajează mai toate filoanele scrisului său. Traversarea atmosferei futuristo-constructiviste lasă urme evidente: noul poem propune, în compoziţia sa rapsodică, o viziune caleidoscopică asupra metropolei moderne (Parisul) cu secvenţe menite să completeze mozaicul unei imagini dinamice, amintind de mai vechea „împărăţie a afişelor luminoase" despre care se vorbea în *75 H. P.* Acest *Ulise în oraş* (cum va suna titlul versiunii franceze realizate de poet în 1934, *Ulysse dans la cité.*) e, într-o oarecare măsură, un derivat al „reporterului" elogiat de manifestele lui Marinetti, însă, în şi mai mare măsură, dator poeziei simultaneiste la care ne-am mai referit — în linia Apollinaire (*Ulise* a fost comparat cu *Zone*), Blaise Cendrars, Valery Larbaud, şi părând a-şi fi însuşit şi lecţia, ceva mai veche, a „unanimiştilor" Jules Romains ori Georges Duhamel. Căci avem de-a face şi aici, în mare măsură, cu notaţia

faptului cotidian, înregistrat, pe anumite suprafeţe ale textului, la modul cvasijurnalistic, cu schimbări rapide ale „obiectivului", tot aşa cum se întretaie ştirile transmise de marile agenţii de presă sau cum ochiul reporterului se deplasează, în chiar acelaşi spaţiu, în arii ale sale diferite:

pe bulevarde sirenele autobuzele
cum acompaniază concertul prin fără fir
veac al asigurărilor şi ai reclamei luminoase
e ora când englejii o aplaudă pe raquel meller
şi refuză buchetul de violete
aruncă lumini jocurile de ape
scrâşnesc din dinţi marile cotidiane
şi iată: agenţii companiilor de afişaj
primenesc rufăria zidurilor.

Ar putea fi astfel oarecum delimitate câteva momente şi locuri invocate în poem, care compun panorama citadină: lectura ziarului, agitaţia marilor bulevarde, piaţa de legume, spitalele, bazinele de înot, sala de gimnastică, circul, terenurile de tenis, cărora li se adaugă rememorările peisajului românesc (Valea Prahovei, Braşovul etc.).

Mai mult decât un „reportaj" *sui generis*, poemul lui Voronca se vrea însă un *imn*, o întâmpinare sărbătorească, un elogiu al evenimentului de fiecare zi, fără străluciri aparente, dar care se cuvine ridicat în zonele revelatoare ale poeziei. O spune chiar debutul său, de accent whitmanian, ce reactualizează ceva din mai vechea înclinaţie retorică a poetului (o vom regăsi pe parcurs):

îţi închin un imn ţie, veac al mediocrităţii
nu mai vânăm ursul sur prin munţii americii
braţele noastre nu mai sângeră păduri sălbatece
ne operăm visele ca intestine
singuri ne închidem în mucegaiul birourilor...

Ne putem aştepta aşadar la o relaxare a strictului ritm de „aparat Morse" constructivist, ceea ce se şi întâmplă, căci,

oricât de rapidă în succesiunea notațiilor sale, fraza poetică e mai amplă, conexiunile gramaticale sunt conservate, deplină libertate fiind acordată însă *imaginilor*, proliferând în continuare într-un debit ce pare inepuizabil. Nota diferențială (remarcată și în *Colomba*) o dă și ceea ce, cu un termen mai mult sau mai puțin propriu, am putea numi „întoarcerea la natură": ambianței mașiniste, de civilizație industrială, i se preferă frecvent prospețimea lumii elementare, căutată în însuși spațiul metropolitan, ca în, de exemplu, cunoscuta secvență (5) a pieței de legume:

> te oprești la vânzătoarea de legume
> îți surâd ca șopârle fasolele verzi
> constelația mazărei naufragiază vorbele
> boabele stau în păstaie ca școlarii cuminți în bănci
> ca lotci dovleceii își vâră botul înaintează
> amurgesc sfeclele ca tapițerii pătrunjelul mărarul
> iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele
> vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii trasilvănencelor...

Acel „simț al plasticei cuvântului, excelent" și, aptitudinea de „a ridica la rangul de material poetic orice percepție", despre care vorbea G. Călinescu[1] se verifică din plin aici, obligând totodată la o trimitere la Arghezi, și, nu mai puțin, la fantezismul unui Adrian Maniu. Tratamentul așa-zicând „naturistic" al imaginii are loc de altminteri mai peste tot, fie că e vorba de secvența „spitalului" (unde: „ca un golf spitalul te învăluie te primește /.../ aerul face bale la gură precum câinele de vânătoare / foaia de observație arată drumul stelelor / și fiecare duce între degete un termometru ca o ramură / de salcie / în duminica floriilor"...), fie de cea a „circului", redescoperită cu încântare copilărească:

> cât duioasă eleganța focilor
> pielea lor lucioasă ca o noapte în docurile brăilei

[1] *Istoria literaturii române*..., ed. cit., p. 782.

au mustăți cum e nervura frunzelor
îmi place să le văd legănându-se în mișcare

ochii lor sunt ca acele de cravată
și scot țipete binevoitoare ca papagalii...

Dar cele mai semnificative din acest punct de vedere sunt desigur „imnurile" închinate *ceaiului*, *cartofului*, *oglinzilor*, primele două ilustrative și pentru felul în care poemul lui Voronca înscrie atitudinea autoreflexivă a poeziei în chiar dinamica textului. Despre ce este vorba? — În plin „reportaj" citadin, ce reține deopotrivă spectacolul orașului tentacular și agitația unei subiectivități ce-și caută echilibrul precar („îți dai târcoale ca unei case căreia i-ai uitat numărul / suni strigi chemi proprietarul întrebi dacă tu locuiești în tine / panică panică"), notația unui eveniment cu nimic mai ieșit din comun decât celelalte e marcată ca moment declanșator al *cântecului*, pe care-l putem urmări coagulându-se, din versurile libere precedente, într-o formulă mai cristalizată, armonizată muzical, cu solemnități între rugă și imn, și o suită de „variațiuni" imagistice ce conferă discursului somptuozitate și o notă de patetism deloc exterior:

în curând va veni ceaiul
și nu știi dacă TU vei fi acel care îl va bea
dar scrii un imn acestei băuturi de culoarea frunzelor
toamna sângelui răzbate prin cornul de vânătoare
un cerb înaintează în desenul zilei
.....
CEAI arșiță cu buruieni și coacăze
răcoare în căldură binecuvântare de rubin
voia și împărăția ta facă-se
culoarea ta e a cărnii trecute în spini
.....
CEAI care desfeți limba și măruntaiele
CEAI care micșorezi bolnavilor suferința
ierburi sălbatice din noi răutatea oamenilor taie-le
adu în ficatul și în rărunchii mei liniștea umilința...

Iar în finalul acestui fragment, o dată cu epuizarea entuziasmului imnic, textul însuşi îşi destinde articulaţiile, relativa disciplină clasică a expresiei cedează iarăşi locul versului neregulat, pentru ca „ORA CEAIULUI" să fie marcată şi tipografic într-o scară coborâtoare. Într-un mod asemănător se decantează, în secvenţa „legumelor", imnul închinat „feţei de hristos a cartofului", în timp ce secvenţa oglinzilor se înfăţişează ca o amplă serie de imagini construite în jurul acestui obiect. „Frenezia asociativă" e din nou ilustrată în chip spectaculos, prin atragerea înspre nucleul generator al imaginaţiei, a unei extrem de bogate reţele de analogii. Obiectul însuşi — oglinda — ca şi desfăşurarea vastei parafraze ce constituie textul trimit spre universul poeziei baroce

sunt oglinzi cu parfum de garoafe
sunt oglinzi cu parfum de busuioc
sunt oglinzi prinse cu agrafe
sunt oglinzi care nu se văd deloc
cum în oceanul atlantic curenţii calzi
cum în glasul tău se umflă păuni
cum în piersică sâmburele
cum sub trăsnetul crengilor în pădure tăcerea

Ulise consolidează una dintre „schemele" de bază ce structurează imaginarul în lirica lui Voronca; alegerea, pentru eul liric, a emblemei homerice e semnificativă în ilustrarea obsesiei *explorării*, a *descoperirii* (şi *invenţiei*) permanente, de-a lungul unor ramificate *itinerarii* străbătând un *univers-vitrină*, sau *scenă*, a celor mai diverse spectacole (teatru, balet, bal, sport, circul cu pitorescul său exotic şi mirajele sale etc.), sau găsindu-şi echivalentul în figuri scripturale precum cele amintite încă în legătură cu versurile constructiviste — *almanahul*, *zodiacul*, *atlasul* — adică însemne ale năzuinţei de cuprindere a Totului, a unei deschideri nelimitate a eului spre lume, ca replică la „mucegaiul birourilor", „arhivele nemişcării" etc. „Evenimentele se succed ca ferestrele" — sună un vers din *Ulise* — şi o asemenea succesiune serială poate fi identificată şi în cărţile

următoare. Suita de „peisaje" din *Plante și animale* e, în fond, o incursiune printre spectacole de eden elementar, *Brățara nopților* promite încă din titlu o „înșiruire" — și va fi, într-un fel, replica nocturnă a lui *Ulise* —, *Zodiac* va căuta pretutindeni semnele poeziei, constituindu-se ca o „ars poetica" de proporții; *Petre Schlemihl* — altă mască a eului liric — e și el un călător solitar în căutarea comuniunii cu lumea, iar în *Patmos* tot despre un *itinerariu* și despre o *călătorie* este vorba, de inițiere și purificare, spre o zonă a ultimelor revelații. În esență, nici *Colomba*, nici *Incantații*-le nu fac excepție de la acest tipar, căci imnurile și odele iubirii se prezintă ca tot atâtea descoperiri succesive în ordinea lăuntrică și exterioară, atâta vreme cât erosul e un factor de dinamizare și metamorfozare a universului. *Drumul* este de altfel un motiv fundamental în poezia avangardistă în general, iar poetul — se știe — e prin definiție explorator și inventator, „reporter", dar și descoperitor și visător de „pământuri virgine". Modul în care e construit fiecare poem, prin juxtapunere de serii imagistice, oferind adesea, și pe spații întinse, unghiuri noi de vedere asupra aceluiași obiect prin amplificarea analogiilor, răspunde, în mic, nivelelor macrostructurale: lărgirea câmpului relațional al unui element, nucleu spațial etc. e parte din dinamica ansamblului viziunii.

În interiorul acestui imagism se desfășoară și feeria neobarocă din *Plante și animale*, unde recuzita spectaculară e dominantă, construind imaginea unui univers sărbătoresc: „sângele aprinde lămpi în boschete", „fiecare privire e o beteală", „vietățile sunt atâtea „funde în părul apelor", „peștii fosforescenți ca afișe luminoase", „anotimpul înaintează în beteală ca un mire", „în argint zilele s-au limpezit ca fotografiile" etc. — replică la cealaltă „invitație la bal", integralistă (pe care versurile din ciclul final, *Terase*, publicate în *Integral*, o prelungesc de altfel). Reușitele cele mai remarcabile țin și aici de sugestia comunicării regnurilor, de revelația contaminării și interferențelor:

> Arcușul rechinilor urcă pe violoncele de ape
> din toamna adâncurilor aurul peștilor în frunză

ca bucle meduzele cum se apleacă
şi ca şervetele de ceai marginea catifelată a peştilor torpilă...

Pe fundalul cam despletit al versurilor debordând de imagini, se reliefează câte un poem mai unitar, precum aceste *Bucurii îngăduite*, reprezentativ pentru „franciscanismul" viziunii (sugerat de altfel şi într-un *moto* al volumului, extras din autorul laudei pentru „fratele soare şi sora lună"):

Cum se bucură de eleganţa trestiilor raţele sălbatece,
păpurişul destramă un cântec pe panglica nemişcării
în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor

bursucii se leagănă în adiere ca arbuştii
pitpalacii împletesc un şal din lumina sunetului,
caprele negre fac alpinism,
oglindesc înălţimile.
ploaia dăruie scoarţe oltenesti pământului,

şi plugurile fac dragoste cu ţărâna, o sărută, o muşcă,
iepurii se pitesc la marginea zilei ca dovleceii,
soarele dă mălai vrăbiilor e o bucurie în argint a vocilor.

Pentru delicateţea şi suavitatea desenului imagistic, a fost adeseori remarcată şi poezia *Priveşte*, în care s-a putut vedea şi o urmă din Francis Jammes, poetul încă foarte gustat în acei ani (îl traduceau Ion Pillat şi Perpessicius):

Ce mlădios e piciorul asinului
ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor
coapsele au o legănare în mers ca apele
asinul cunoaşte pleoapa potecilor...

Cu *Brăţara nopţilor*, carte apărută în acelaşi an cu *Plante şi animale*, se continuă oarecum discursul liric din *Ulise:* structura cărţii e din nou secvenţială, fluxul imagistic, parcă mai abundent şi mai greu de îndiguit decât acolo, concentrându-se iarăşi, din loc în loc, în „tablouri" de o relativă coerenţă; e

vorba de fapt de niște variațiuni fanteziste în jurul câte unei „teme" mai precis conturate decât în alte pagini, cum ar fi cele aproximând peisajul nocturn al *mării și munților* (secțiunile II, III), atmosfera *tipografiilor* scufundate în noapte (IX), momente din *copilăria poetului* (XIII), *bibliotecile* (XVI) *cuvântul, poezia, iubirea, tristețea* solitudinii și a noncomunicării, *cântecul* etc. devin, rând pe rând, pretexte de glose lirice, declanșatori ai unor explozii în lanț ale imaginilor. Ca în *Ulise*, din nou „evenimentele se succed ca ferestrele", aceeași năzuință de comunicare cu Totul se lasă descifrată în discursul aluvionar, fiind uneori mărturisită și în mod mai direct: „Adun toate înfățișările lumii sub cristalul ploapei", „Prin creierul meu trec toate veștile ca-ntr-o cutie de poștă", „Toate zgomotele universului sună mă încing ca un chimir"... Numai că „evenimentele" și „înfățișările" lumii sunt supuse aici unei prelucrări fanteziste mai accentuate, elementele de „reportaj" simultaneist dispar aproape total iar locul lor este luat de viziuni cvasionirice, abia închegate, destrămate rapid de salturile fanteziei asociative.

Visul apare pentru prima oară în creația lui Voronca amplu tematizat („Se năpustesc caleștile visului / Promontoriile somnului în prăvălire", „Numai visul scaldă plaja inimii se retrage ca o maree / Visul flux reflux al gândului", „visul despletește în coame de catifea peștii / Vopsește părul minutului"), imaginarul nocturn (dar e o noapte feerică!), devine preponderent, iar dinamica structurării textului, cu permanenta interferență de planuri și un anume automatism al asocierii termenilor metaforei ar trimite de asemenea la mobilitatea și imprecizia universului oniric. Dicteul suprarealist pare a fi luat în seamă mai mult decât oricând de către poet, și totuși stranietatea autenticei viziuni suprarealiste le lipsește acestor poeme în care prevalează reveria feeric-spectaculară a unei lumi în metamorfoză festivă, îngăduind chiar atingerea pragului alegoriei prin recursul la prosopopee, și vădind adesea mai degrabă ingeniozitatea... lucidă a manieristului amator de *meraviglia și concetto*, ori gustul baroc pentru teatral, decât „absența oricărui control" cerută

de definiția lui André Breton. Adevărata plăcere a lui Voronca rămâne și aici „circumlocuțiunea" metaforică a obiectelor, complicația și surpriza punerii lor în relație, descoperirea sau propunerea a cât mai numeroase puncte de contact între lucruri. De aceea, chiar un început de „pastel", cum ar fi, de pildă, cel închinat *mării* (din secvența II) — „Marea își varsă bijuteriile în șorțul amurgului, / Cleștele vântului îi ondulează buclele. / Ca vegetale șerpii trec prin coastele de azur", — deturnează de fapt discursul dinspre descrierea propriu-zisă spre un limbaj figurat contând tot mai mult în sine și care sfârșește în jocul pur al metaforizării: „Marea își pune în plete un curcubeu ca un pieptene de dansatoare spaniolă / Armăsari albi valurile mușcă hamul brumelor / Valurile, valize cu batistele vântului răvășite /.../ Marea e o mănușă aruncată în arena nopții / Unde e cutezătorul care s-o înapoieze frumoasei din balconul cerului? / Marea e un teren de fotbal /.../ Marea e un circ și se dau peste cap maimuțele valuri, /.../ Marea acrobat se leagănă pe trapezul aerului"...

Foarte caracteristică este, din acest punct de vedere, și secvența *tipografiilor* — în care critica a văzut, de la apariție, una din paginile cele mai expresive ale cărții — care debutează cu un pasaj descriptiv, unde metaforele dețin desigur un rol însemnat:

> Acum în tipografii mașinile dorm ca niște pești uriași
> Prin ferestrele înalte noaptea își scutură sacii cu făină albastră
> Și curelele stau nemișcate ca niște panglici ale tăcerii
> .....
>
> Noaptea a neclintit aceste batoze ale gândului
> .....
> A oprit împreunarea literelor fulgerând ca solzii
> Și toată sala mașinilor e un muzeu cu monștri marini.

Dar, ca și în exemplul precedent, vine momentul când textul nu mai e decât o suită de metafore ale aceluiași obiect, cu dez-

voltări ce pot deveni şi ele, la rândul lor, puncte de plecare pentru noi ecuaţii imagistice:

Tipografii,
Cutii pentru bijuteriile visului
Evantalii de ape
Glastre pentru buruiana inimii sălbatecă
Oglinzi în care imaginea sufletului se adună
Precum în fundul ceştilor de cafea rămăşiţele nopţii
Ale nopţii care tulbură tălăngile plantelor
Şi vrăjitoarea atentă poate rosti adevărul impalpabil.

Unul din punctele vulnerabile ale volumului stă şi la acest nivel al discursului figurat: producţia de imagini fiind în exces, calitatea multora dintre ele e discutabilă; Voronca face nu o dată apel la catahreze, personifică abuziv, admite uneori soluţii facile în apropierile dintre termeni: „în părul ceasului deznădejdea n-a rupt panglicele izvoarelor", „Degetele tristeţii pătrund în mănuşa inimii", „Întinzi mălaiul visului pentru vrabia inimii înfometată". „Haitele de dureri se năpustesc în stâna glasului", „Înşiră pe aţa plânsului metaniile ochilor" etc., etc.

Că autorul *Brăţării nopţilor* se menţine într-un spaţiu de confluenţă al poeziei moderne o atestă şi prezenţa unor pasaje mai discursive, ce nu lipseau nici din *Ulise* (în debutul whitmanian, dar şi pe parcurs), într-o notă de adeziune şi solidaritate umanitaristă ce se va accentua îndeosebi în *Zodiac şi Petre Schlemihl:*

Fraţii mei, fraţii mei ştiu foamea şi suferinţa voastră
De câte ori am vrut să vă dau un ospăţ somptuos din inima şi plămânii mei

Mi-am încovoiat şi eu trupul în mucegaiul zilelor
Am cântat frunzele toamna înserarea iubirea
Dar simţeam cum din unghere ochii voştri mă pândeau ca arcaşii (...)
Pâine să fie cântecul pentru deznădejdea voastră.

Ele angajează și în mod mai direct problematica scrisului, în formulări de patos retoric, ca acestea, din secvența XIV a cărții: „Unde sunteți corăbii, cuvinte unde sunteți / Să încarc în voi tot amarul, toată bucuria din mine / Încă un cuvânt și altele ca o armată de șlepuri spintecând peștele argintat al Dunării /.../ Dar fiece cuvânt e poate corabia în care voi răsturna cărbunii / Mirodeniile, nisipul închipuirii, fildeșul elefanților"...

Discurs, așadar, al fraternității, program al trăirii *totale* a lumii, justificând apelul la acest flux verbal de extremă abundență („să vie puhoaiele vorbelor" — se cere la altă pagină) ca expresie a voinței de comunicare cu „spasmul timpului", de eliberare din „nisipul nemișcării" și „cristalul gestului mereu același". În *Zodiac*, volum care trebuie citit în primul rând ca o *ars poetica* de mari dimensiuni, problema „misiunii scrisului" („mă încred într-o misiune a scrisului" — scrie și eseistul undeva) rămâne esențială, atât în sensul dinamizării relațiilor cu universul, al provocării lui la metamorfoză („elanul se imprimă în arbore și-n slovă", „cu un toiag învie în literă un șipot", „în slovă-ntârzie visul și seva din legumă"), cât și, în particular, al transformării omului prizonier în inerția biologică și socială, înstrăinat de viața spiritului, de virtuțile purificatoare ale imaginației și visului: „Să scutur din somnul vostru oameni îngrășați de tenebre / Să vă arunc în sângele cărnii tăciunii sfârâitori ai stelelor /.../ Să înțelegeți dansul visului pe o frânghie de viscol". Sau:

> Îmbracă-te în odăjdii dintr-un poem în metale
> Tu, omule cu fața căzută la pământ
> Desfă-ți în locul somnului un steag de viziune
> .....
>
> Să zgudui temelia de fapte-n răsărire
> Și-n biruințî și-nfrângeri cu pieptul în vâlvătaie
> Văzduhul să te afle și-o aurora să-ți răspundă.

În *Petre Schlemihl*, unde lamentația solitarului și a înstrăinatului se conjugă cu o nouă fervoare a comuniunii, asemenea accente vor căpăta o culoare de revoltă socială mai evidentă,

care l-a făcut pe G. Călinescu să noteze, la apariția cărții, „o invectivă aproape proletară împotriva platitudinii burgheze", amendând, pe de altă parte, „structura discursivă" care ar cauza „slaba putere calorică" a versurilor[1].

Observația era ilustrată cu versuri precum:

Nu n-am fost eu alături de voi, oameni în câmpuri,
Când hohoteați lângă grânele decapitate,
Nu, n-am fost eu alături de voi când aruncați în furnalele lacome
Lopeți pline cu zilele și nopțile fraților voștri în locul bulgărilor
de cărbune.
.....
Nici când îmi deschideați plămânul ca pe-o pungă și luați
moneda de sânge
Cu care vă plăteam dreptul la muncă în birourile mucegăite.

Dar dacă în aceste două volume (între care se inserează totuși, cu imagismul său din nou luxuriant, *Incantații*-le), se poate remarca o anume „aerisire" a textului, o limpezire a lui, chiar cu prețul, pe alocuri, al discursivității, Voronca nu e mai puțin, în ele, poetul metamorfozelor fanteziste, căutătorul de aur imagistic, cu care ne-am obișnuit. Despre *Zodiac*, Pompiliu Constantinescu putea încă să scrie că nici acolo „nu surprindem disciplina interioară a poemelor acestui virtuos de metafore și excesiv amator de personificări", adăugând, totuși, că „Prin grindina de imagini a acestui volum străbate și o nedezmințită aspirație poetică, un fel de apel cosmic, de confundare în ritmul interior al elementelor naturii"[2].

Frazarea amplă, ramificată, a versului facilitează încă folosirea „dereglată și pasională a stupefiantului imagine" — ca să mai vorbim o dată ca Aragon — în vreme ce cartea din 1932 se arată mult mai tentată de reîntoarcerea la o relativă disciplină

[1] G. Călinescu, *Ilarie Voronca „Petre Schlemihl"*, în *Adevărul literar și artistic*, XI, seria II, nr. 624, 20 nov. 1932, p. 7.

[2] P. Constantinescu, *Ilarie Voronca, Zodiac*, în *Vremea*, nr. 162, 25 ian. 1931.

„clasică", prin frecventul apel la alexandrin (ce fusese aproape general în *Incantații*). Așa încât, alături de mai libere versuri elegiace din discursul noului Ahasverus („Singur, singur / Plutesc peste mahalaua depărtată /.../ Fără umbra mea care era scara de mătase conducând spre balconul altor oameni") sau de cele deja citate și de G. Călinescu, în alte secvențe cristalizarea muzicală a expresiei coexistă cu formele unei retorici mai destinse:

Și totuși, târziu, într-o noapte ploioasă,
Voi bate omule la geamul tău,
Și nu vei ști: e liniștea umedă în oase
Sau e o veste pentru mai bine sau mai rău.

Eu vă voi spune: „oameni, nu sunt decât un frate,
Același smuls în ploaie, îngenuncheat în toamnă,
A mea e tristețea voastră, ale mele sunt înfrângerile voastre.
Ca și voi nu sunt decât un copac pe care se odihnește o vreme
pasărea călătoare a vieții.

E o muzicalitate amintind de mai vechile, „imnuri" ale poetului (ca în poezia *Să întârzii la acest profil:* „Veți auzi-n legumă clopote minerale / Veți auzi cum aripi cresc în huliții semeni / Și, cioburi, râsul vostru rămas între cristale, / Vă va răni gâtlejul și vocile de-asemeni") sau trimițând, într-o variantă mai eterată, la peisajele și interioarele lui Fundoianu și Pillat, precum în *Schützhaus:*

Odaie cu arome a unui han în munte
Soarele, naftalină, în rufele din scrinuri,
Cu brazi ce-și trec lumina în cerc ca niște unde
Ecourile, butii plesnind de-atâtea vinuri,

Sau aurora clopot de var în căni cu lapte,
Culori, zvonuri clătite cu-odihna în cerdac,
Umed și bun pământul cu aburii în șoapte,
Tristețe sfărâmată sub crengi ca un gândac...

Despre „poemele ca niște vase comunicante", în spiritul definițiilor lirice oferite și până acum, ni se vorbește în aceeași

formulă mai fermă sub raport prozodic, care ar indica o tendință de clasicizare. Viziunea schițată e însă tot cea deductibilă din definiția mai veche a imaginii, cu cariera știută, dintre „integralism" și tendințele suprarealiste:

Și poemele sunt ciubotele de șapte poști
Care mă duc din cercul polar la caldul tropic
Și-n vers, ca-n geanta unui botanist recunoști
Ierburile atâtor distanțe stând alături.

Cine a spus că slova e-un lanț de-ncete schimburi,
Și literele închise ca păsări în odaie?
C-un singur vers poți trece prin patru anotimpuri,
Și pasul din poeme un continent îl taie.

Patmos, ultimul volum de versuri publicat în românește de Ilarie Voronca, în 1933, se va deschide cu un sonet în chingile bine strânse ale căruia se încearcă disciplinarea unei viziuni fugitive, imateriale, de vis treaz:

Auz și văz. Ochi plini de constelații
Și norii străvezii pe frunți, pe voce
Columne de cenușă se evoce
Prieteni dispăruți. Și-atâția alții.

Arbori de fum. Prund. Călătoare roce
Miresme fugitive. Zvon. Migrații...

În forme mult mai libere, mergând până la proza poetică, ceea ce se află aici concentrat în emblemă va fi desfășurat în poemul propriu-zis, construit din nou ca o suită de secvențe trasând un *itinerariu* al inițierii și revelațiilor: ghidat de misterioasa, impalpabila „Insulă — Nălucă" Patmos, „pământ al apocalipsului", poetul și femeia iubită traversează nu atât un univers al viziunilor exhatologice terifiante, cum ar sugera-o simbolica titlului, cât unul al euforiei și al extazului, cu peisaje blând-halucinante, eliberate de orice lest material:

Pe malurile surpate stăteau frumos păturite albiturile timpului
Lumină perpetuă
Un vânt roz ca o scoică şlefuită de aurore
Îmi spăla sângele cald
Lumină clară.

Doar *Pregătiri*-le *de plecare* mai reţin starea de încordată neliniște de odinioară, rezolvată aici în imagini de coşmar expresionist sau suprarealist, cu o amintire, poate, şi din Blaga, cel al viziunilor apocaliptice din *În marea trecere:*

...şi totuşi fluviile
Vor muri ca nişte orătănii
Din pădurile mari mirezmele
Vor porni o dată cu arborii spre fierăstraie,

Noaptea va încerca ferestrele
Va pune lacăte de ploaie
Vor fi vânturi mai mari decât ţările
Păsări îţi vor ciuguli hohotele...

Altminteri, sentimentul alienării e tot mai împins spre trecut („Am fost pretutindeni omul Străin, / Care ascultă, fără să ia parte, tocmelile, căderile la învoială") pentru a face loc beatitudinii ascensiunii, definitivei serenităţi:

Dar poate suntem chiar norii uşori suiţi în slavă,
Clari, fără legături, cum sunt bulele de aer într-o apă
Atât de senini. O pace apărând treptat la orizont ca o nava,
Şi timpul ca un fum prin mâinile noastre de apă.

Sus întâlnim păsări lâncede ca nişte valuri
Liniştite. Suflet numai. Atât mai suntem. Şi ce bine
Ne simţim. O adiere calmă ne duce pe alte maluri
Din plante întâlnim numai aroma. Numai zumzetul suav
din albine.

Patmos pare a aduce astfel o soluţie angoaselor de până acum, iar din frenezia celui deschis spre „toate înfăţişările lumii" a

mai rămas doar epura calmă a unei mişcări flotante şi aburoase, semn mai curând al atitudinii contemplative decât al participării la „spasmul timpului". E ceea ce se întâmplă şi în pagini care, până nu de mult, ar fi comportat vehemenţe retorice şi elegiace invocaţii în aria poeziei de sursă whitmaniană. Or, în această carte, „oamenii viitorului", către care se va îndrepta patosul generos al poeziei de limbă franceză a lui Voronca, apar învăluiţi şi ei în aceeaşi atmosferă de luminos echilibru (v. *Bunăziua urcă limpede*):

Zi liniştită. Zi luminoasă,
Cu semănăturile strălucind lângă soarele de aramă,
Cu împărţirea dreaptă a bucatelor,
Lângă aburii desfăcuţi între fâneţe şi vânturile de argint.

Iată-te, tu, omule bun,
Argat sau cântăreţ cu uneltele amiezii,
Câinii latră bucuroşi plopii îţi ies înainte
Din vocea ta bunăziua urcă limpede.

Opera românească a lui Voronca se încheie astfel sub acest semn al armoniei regăsite, într-o suită lirică ce trebuie situată, valoric, în apropierea lui *Ulise*. Celelalte *Şase poeme* ale cărţii aparţin mai degrabă seriei *Zodiac — Petre Schlemihl*, cu un minus de decantare a discursului. Nepublicat decât târziu după moartea poetului, ciclul *Patrusprezece sonete*, lăsat în manuscris, se situează pe direcţia sonetului-prim din *Patmos:* coagulare, în tipar clasic, a temelor cunoscute din restul operei.

Voronca este însă, cum ştim, şi autorul unor pagini de proză lirică, adunate, cele mai multe, în volumele *A doua lumină* (1930) şi *Act de prezenţă* (1932). Cu excepţia a trei titluri tipărite iniţial în *Integral*, textele din primul volum au apărut în revista *unu* şi ilustrează perfect formula compozită, cultivată în genere de poeţii grupării, în care confesiunea şi evocarea lirică infuzează de fapt manifestul sau eseul critic. S-a putut observa de altfel, urmărind descifrarea programului avangardist propus de Voronca, în ce măsură ideile militantului primesc expresie metaforică, angajează simboluri, se transformă în acte existen-

ţiale asumate patetic şi apelând la o gesticulaţie de ritual. Am notat, între altele, ipostazierea romantică a poetului afişând, de pe „stânca aridă a visului", „rictusul de răzvrătire şi scârbă" întors spre burghezul împotmolit în inerţiile intereselor mercantile, oficierea cvasiliturgică a sărbătorii poemului („Luaţi, mâncaţi, acesta e trupul şi sângele nostru, poemul"...), accentele de revoltă, febrila căutare a unor orizonturi eliberate de „convenţie" şi „formulă". Alte ilustrări le-ar putea urma, din belşug, pentru a pune în lumină solidaritatea dintre limbajul poetului şi cel al militantului avangardist; le uneşte, întru exprimarea ardorii angajamentului în serviciul poeziei, o aceeaşi imagistică luxuriantă, de substanţă romantică, precum în acest pasaj din *Despre miracol:* „Cu părul în flăcări, înspumând un armăsar de diluviu, merg spre o definitivă contopire cu unitatea, încerc să-mi alipesc, ca pe o frunză, trupul de geamul veşniciilor nealterate. Ştiu că în clipa în care îmi voi fi pus în deget inelul unei revelaţii extraordinare, toată făptura mea, asemeni trapezistului care în ochii mulţimei uimite se avântă şi dispare de-a pururea în aer, va fi trecut fără putinţă de revenire peste toate barierele viziunii. Pentru fărâma aceea de «eu» atât de iluzorie, se vor fi deşteptat atunci marile orge spaţiale".[1]

Altădată, ca în *Radiografie*, discrepanţa dintre *trăire şi expresia* ei — temă avangardistă majoră — cere, pentru cea dintâi, o desfăşurare sărbătorească de imagini, aproximând un regim al abundenţei şi energiei vitale, al prospeţimii şi limpidităţii spiritului: „Şi totuşi, repet: va trebui să accept şi cea din urmă renunţare: ceea ce a trecut prin peniţă nu mai e alăturarea de elemente chimice din suvenirul clătinat pe o suprafaţă de aiurare // Atunci sub frunte e un acuarium cu dungi vinete în ecouri şi peştii multicolori, ca nişte funde de catifea în tonuri, sunt fâşiile rămase între alge la fund, din naufragiul amintirii /.../ Dar în nări e o tremurare cum pământul se abureşte şi respiră prin pietrele poroase după ploaie [...]. Ecouri dintr-un adânc al fiinţei revin la suprafaţă ca vocile sirenelor ucise şi trupul, învârtit ca un coinac în spaţiul cu vâjîituri toride, vrea la fiecare

[1] I. Voronca, *Act de prezenţă*, Ed. Dacia. Cluj, 1972 p. 94.

atingere cu bulele de aer să se destindă asemeni acestui armăsar pursânge legănat într-o eprubetă de emoție peste balustradele de verdeață".[1] Imaginea lumii lăuntrice din aceste pagini se suprapune celei din poezie, iar transcrierea ei concretizează ceva din definiția asocierilor insolite suprarealiste și a dicteului automat, la care se face aluzie de altfel, în alt pasaj din același text: „Amintirile alcătuiesc un costum de clovn cu culorile năvălind de-a valma, clarul mediteranian stând alături de clopotele surde ale nordului. E trecerea cu luntrea prin săbiile late ale păpurișului în deltă, cu izbucnirea păsărilor ca păpădii, cu șarpele ca o fundă la gâtul vieții în devenire a cuibului. E de ajuns să renunți la controlul imediat, să-ți lipești fața de petalele mari ale ecoului".[2]

Nu altfel stau lucrurile în texte unde confesiunea liric-programatică e abia mascată sub înfățișarea unui personaj, *alter ego* al poetului, ca în *De vorbă cu un condamnat la boală:* „boala" e o metaforă pentru poezie, contrastând cu „sănătatea" prozaică a spiritelor pozitive, preocupate exclusiv de „afaceri".

Volumul publicat în 1932 are același caracter, să-i zicem, „amfibiu", făcând să coexiste și să comunice între ele poemul și reflecția programatică; cu o deplasare, totuși, a centrului de greutate, către cel dintâi. Tema obsedantă e aceeași și ar putea fi schematizată în opoziția dintre ordinea stagnantă, a convențiilor sociale și literare, a spiritului pozitivist mărginit, și perspectiva transfiguratoare propusă de poezie și de poet ca agent al metamorfozelor. E ceea ce se sugerează încă în primele pagini, sub titlul *Pe cine căutați?* — „reportaj" ce pune față în față imagini ale unui univers închis și mizer (mahalaua marelui oraș), ori destine umane limitate (precum al fostului coleg de liceu, devenit funcționar mulțumit de sine la o judecătorie), cu „înnoirea" promisă de imaginația poetică alimentată de o prospețime originară, nealterată, a sensibilității: „Alergam cu dimineața pe stradă și băteam la toate ferestrele și trilurile râsului

[1] *Ibidem*, p. 104.
[2] *Ibidem*, pp. 106–107.

meu deșteptau alte triluri, înăuntru într-o tristețe joasă, sau în afară în cămășile prinse cu agățătoare pe frânghiile pentru uscat, prelungind lumina difuză din aer într-un acvariu de glasuri. Înțelegeam că viața era acolo, aici, că nu aștepta decât s-o strâng în palme ca pe un bob de strugure dăruindu-și mustul unui anotimp reînnoit".[1] Tiparul structurant al viziunii e regăsibil în proza ce dă titlul cărții, în aceste rânduri lămuritoare: „Orice vorbă atunci: focul de artificiu care a izbucnit. Când vom uita cuvintele, va trebui o baghetă care să dea semnalul pentru orchestra noilor vocale. Vor fi desigur aceleași, dar la această chemare la apel toate lucrurile și toate ființele se vor trezi ca dintr-un somn legendar. În cetatea din poveste, nu prințesele dormiseră cei o sută de ani, ci cuvintele. Și din timp în timp Făt-Frumos, poetul, trece prin orașe, aduce în ploscă apa vie pentru cuvintele căzute în somn".[2]

Ceea ce se propune, de fapt, e, cu foarte expresiva formulă a poetului dintr-o altă proză, o *Poemoterapie:* recuperare, prin verbul poetic, a forțelor primare ale ființei, redevenită în stare să comunice în chip direct cu lumea, să-i retrăiască dimensiunile de obârșie. Prezența, în această construcție cvasialegorică, a *copilului* (vârsta inocenței infantile era simbolică și pentru suprarealiști) e semnificativă și opune, iarăși, de la primele rânduri, două realități în conflict — a închiderii și reprimării forțelor profunde ale subiectivității și a dezmărginirii sale cosmice: „Din trupul copilului creștea un copac, creștea un oraș, năvăleau mulțimi cu o fanfară municipală. O! Cum se strângeau deodată toți funcționarii [...]. Dar în trupul copilului mai zornăiau aripile pentru alte lacăte, care se vor deschide cu ferestrele vârstelor lui"...[3].

„Modelul" funcționează și în *Copacul-centaur*, unde se imaginează o similară situație de vase comunicante între eu și universul elementar: „în odaia mea, la locul unde stă de obicei

---

[1] I. Voronca, *op. cit.*, p. 124.
[2] Idem, *Act de prezență*, în *op. cit.*, pp 141–142.
[3] *Poemoterapie*, în *op. cit.*, p. 145.

pianul, am culcat un copac cu rădăcinile împleticite în aer, ca o coamă plină de rămăşiţe terestre şi de viermi. [...]. Copacul acesta e mai mult decât un violoncel uriaş şi, când mă odihnesc pe trupul lui cu urechea aţintită la toate vuietele dintr-însul, formăm împreună un centaur cu totul altfel decât cel din legendă, carnea mea îmbrăcându-se temeinic cu lemnul zgrunţuros şi masiv. [...]. Să fiu atunci eu oare vasul comunicant, sângele meu stăruind la acelaşi nivel cu seva din creangă?"[1] E regimul imaginar care convine cel mai mult lui Ilarie Voronca, poet în ipostază de *homo festus*, refăcând viziunea unui univers similiparadisiac, solar şi muzical, prin excelenţă securizant, al chietudinii şi euforiei arcadiene: „Apoteoze rupte din aerienele iluminări. Centauri convorbind cuviincioşi la ferestrele acoperite de o lumină egală. Printre arborii care păzesc cu număr socotit tăcerea şi umbra fiecărei case, se străvede stiletul ascuţit al oceanului de la marginea oraşului. Din când în când sirenele fug de pe ţărmuri şi vin până pe străzile principale, aducând în solzii lor o frăgezime salină. Şi în subsoluri, prin butiile pline de solare musturi, aşteaptă baloturi mari cu cânepă pentru veştmintele unor amurguri somptuoase. În cazărmile aerate, lalelele şi crinii stau în locul piramidelor de arme. În vegetaţiile inundând grădinile, cântă un belşug ancestral, ca un pian care, rămas în fundul mării după un naufragiu, ar scoate deodată acorduri din loviturile de undă".[2] Legătura între asemenea pagini şi versurile vizionare din *Patmos* nu e greu de făcut.

Cum se poate vedea chiar dintr-o rapidă traversare a acestei etape a operei sale, Ilarie Voronca oferă toate datele de bază pentru definirea sa ca poet reprezentativ al „sintezei moderne" operate în spaţiul avangardei româneşti. După primele gesturi iconoclaste de la *75 H. P.* şi după adeziunea mai mult sau mai puţin „ortodoxă" la constructivism, scrisul său mai face un pas — şi sub raportul reflecţiei teoretice şi sub acela al practicii poetice — în sensul asimilării unor date ale suprarealismului,

[1] *Ibidem*, pp. 154–155.
[2] *Pădurile orchestre*, în *op. cit.*, pp. 164–165.

cu ezitări, însă, şi reveniri semnificative la formule relativ mai echilibrate, pentru a sfârşi cu o poezie ce acceptă supunerea la rigorile versului clasic. Componenta sentimental-discursivă şi întâiul imagism modernist în care se exersase la debut, tehnicile simultaneiste adaptate la exigenţele futuristo-constructiviste, iar mai apoi nuanţate în direcţie suprarealistă, cu o corespunzătoare redimensionare a perspectivei asupra *imaginii* poetice, constrângerea oarecum paradoxală a acestui imagism simultaneist în tiparele versului tradiţional (chiar în poemele constructiviste, apoi în *Colomba*, în imnurile din *Ulise*, în *Incantaţii* etc.) intră în substanţa acestei sinteze personale, operate de-a lungul unui deceniu. Că rezultatele ei sunt inegale valoric s-a putut vedea din sumarele caracterizări ale diverselor scrieri, în care au fost de remarcat, alternativ, momente de vârf, de superb elan imaginativ şi frapantă originalitate, ca şi suprafeţe mai diluate, căderi de tensiune, scăderi în ordinea coerenţei lăuntrice a discursului liric. Contribuţia „miliardarului de imagini" la înnoirea şi îmbogăţirea universului imaginar şi la modernizarea structurilor discursive ale poeziei româneşti din veacul nostru e dintre cele mai substanţiale, iar reflecţiile sale despre fenomenul poetic îl situează fără dubiu printre pionierii modernităţii în acest spaţiu. Cu poeme ca *Ulise* sau *Patmos* — opere care intră într-o bibliotecă reprezentativă pentru lirica noastră modernă —, cu atâtea pagini din celelalte cărţi ale sale, Ilarie Voronca îşi probează rezistenţa în timp, dincolo de orice *isme* de suprafaţă. În plus, şi nu în ultimul rând, el rămâne unul dintre puţinii poeţi dăruiţi cu întregul fiinţei lor cauzei poeziei, în care a văzut, nu numai o dată, „singurul îndemn" de *a fi:* peste incertitudini şi ezitări, peste angoasele şi precarităţile fiinţei, trebuia să învingă, ca o *a doua lumină;* „sărbătoarea poemului".

*

Şi în această etapă a avangardismului românesc, numele lui ŞTEFAN ROLL (Gheorghe Dinu, 1904–1974) trebuie notat imediat după cel al lui Ilarie Voronca. Fiindcă, alternându-şi cele două semnături — pseudonimul îndeosebi pentru poezie (în

grafia Stephan Roll) şi numele pentru paginile de interferenţă între proza poetică, eseu şi publicistica programatică, fostul redactor de la *75 H. P.*, *Punct* şi *Integral* a avut un destin creator paralel, până la un punct, cu al camaradului său.

Ca şi la autorul poemului *Colomba*, apăreau în poezia sa, încă în perioada colaborării la *Integral*, semnele unor schimbări importante, indicând treptata distanţare faţă de universul citadin şi de figuraţia specifică constructivismului integralist. Lumea metropolei agitate e lăsată în urmă, pentru a face loc „exerciţiilor în aer liber" (e titlul unui poem ce trebuia să devină şi al volumului publicat în 1929 cu o uşoară modificare — *Poeme în aer liber*) — într-un alt spaţiu, în care natura până nu de mult concurată de „universul electricităţii şi al vitezei" îşi recâştigă drepturile. Să fi acţionat aici exemplul lui Ilarie Voronca? În orice caz, noile poeme ale lui Ştefan Roll par a fi uitat de vuietul cetăţii, pentru a-şi căuta reperele într-o lume elementară, asupra căreia se proiectează o lumină vitală şi proaspătă. Titlul plachetei din 1929 — care reprezintă, neîndoielnic, momentul de vârf al creaţiei poetului — spune mult despre schimbările intervenite. Dar, dacă lumea obiectelor e alta, unghiul de vedere continuă să rămână cel al *spectatorului*, iar această lume e mai departe construită ca *spectacol*, structurat cu abilitate şi debordantă fantezie de poetul-regizor. Nu va fi vorba, aşadar, de o poezie propriu-zis descriptivă, de felul pastelului tradiţional, ci de una în care primează invenţia unor „întâmplări" înscenate cu graţie, cu o nesfârşită bucurie şi voluptate a mobilizării făpturilor elementare într-un balet nicicând obosit, mereu strălucitor şi inedit. (Ov. S. Crohmălniceanu vorbeşte despre „pastelurile ascunse îndărătul unor orbitoare jocuri de artificii imagistice"[1]). În versiunea lor naturistă, spectacolele „în aer liber" păstrează din programul integralist *primatul vizualităţii*, exigenţa desimbolizării obiectelor, a orientărilor atenţiei spre contingent şi materialitate, spre *plastici-*

[1] *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, ed. cit., p. 422.

tatea viziunii. Ele nu renunță nici la dinamismul propovăduit în respectivele manifeste, atâta doar — și nu e puțin — că acesta nu mai are nimic din ritmica mecanică pe care eliptismul poemelor anterioare o concretizase. Acum versul devine fluent, simultaneismul sugerează mai degrabă coabitarea și interferența regnurilor, armonia sărbătorească a lucrurilor. Miza majoră a acestei poezii rămâne *imaginea* ca agent al dinamizării viziunii, rezultat al unei inventivități mereu productive, încât textul pare doar un fragment al fluxului continuu pe care fantezia îl alimentează cu tot alte și alte asociații, asigurând o succesiune neistovită de figuri și evenimente. Alături de Ilarie Voronca — de care viziunea sa e foarte apropiată — Roll poate fi considerat un al doilea „miliardar de imagini".

Dacă e să raportăm noua etapă a creației sale la programul avangardist, trimiterea spre suprarealism se impune: mai întâi, datorită *calității* universului imaginar, ieșit acum din cadrele mai mult sau mai puțin rigide ale plasticii de tip constructivist, pentru a se învălui într-o atmosferă ușor halucinatorie; obiectele și ființele ajung la un soi de stare de imponderabilitate, eliberate de greutatea materiei, constituite din frăgezimi și transparențe. Apoi, în măsura în care un anumit „automatism" (fără conotațiile tehnicizante) se face simțit în foarte libera desfășurare a unei reverii neoromantice — lipsită, se înțelege, de orice accent retoric. E drept însă că acest automatism nu e „pur" și nu vizează zonele subliminale ale conștiinței, din care să poată fi scoase la suprafață fantasmele angoasante, aparițiile de coșmar, mărturisind stări tensionate, de criză. „Miraculosul" (*le merveilleux*) e căutat și descoperit în spectacolul unei lumi purificate, întâmpinate cu naivitatea și încântarea vârstei originare.

Verbul esențial, care mobilizează majoritatea poemelor, este *a privi:*

> Privește. Lumina e albă
> ca pieptul păsărilor de mare
> în corpore pitpalacii își mușcă limbile
> și în trapele pământului ecoul vorbește în contumacie.

Eu sunt mai înalt decât tine cu o vrabie
împuşcat în piept aerul îţi sângeră pe gură
sub tălpi ne trec drumurile cârtiţelor, vânătoarea începuse.

Din cuierul aerului desprindeam
cocoşi sălbatici...

(*Diana*)

Iar „priveliştile" sunt ale unei imense scene naturale, pe care toate elementele par atrase într-un joc de dimensiuni cosmice, fiecare executându-şi „numărul" acrobatic, scamatoriile, dansurile, ori desfăşurându-şi „parada" feerică. Suntem, ca la Voronca, într-un spaţiu şi timp al sărbătorii, unde spectatorul este el însuşi întâmpinatul cu „reverenţe", „saluturi" şi „chiote" de bucurie: „Dealurile ne-au primit / cu reverenţa umbrelor până la pământ", „controlorul ne salută de pe scară", „pădurea se întoarce zornăindu-şi plopii în amurg", „Drumul se zbenguie leoarcă de lumină", „margheritele pe coline / chiuie albe la pălăria pământului", „ca dansatori se mlădie viermii în fruct domnesc", „toate fotoliile pământului vor aplauda", „în aer liber câinii fac gargară cu stele / cerbii sunt regizorii ramurilor, apelor", „cerul saltimbanc se tăvălea pe câmpuri"...

„Filmul" şi „ecranul" pe care se derulează imaginile spectaculare şi-a schimbat figuraţia, însă impulsul ludic a rămas, devenind încă şi mai viu. Lumea *Poemelor în aer liber* trăieşte în regimul destinderii şi al unui fel de gratuitate „artistă", evidenţiată şi de decorativismul unor imagini: „zimbrii se decapitau pentru stemele Moldovei", „O dată cu noi regii din basorelief plecau la vânătoare", „paşii dansau pe un desen de pasăre ucisă", „la un pas lângă mine, excursionişti cu frânghii / cad fără nici un folos în prăpăstii"...

Nota ironic-ludică, cu accente urmuziene, e prezentă şi în cele câteva compoziţii baladeşti, unde scheletul narativ devine un tipar pur formal, susţinând rafinate panouri decorative, construcţii ale unei remarcabile imaginaţii plastice, precum în *Poemă printre regi:*

Ce frumos îţi stau, sire, dungile de aur
munţii-nspre apus
Sfertul de centaur
şi ţările de jos în sus
E înalt şi oprit cu steaua lumii-ntr-un umăr
e frumos întâi — cu azurul lins pe ochi —
să nu-l sperii, să nu-l diochi
că-l descui ca să mi-l număr.

Aici trecu un rege gal
buclat rotund în portocal
lipit cu clei şi uns cu aur
pe-aici trecu un brontozaur.
.....
Aici muri un rege spân
cusut cu arcu-ntr-un plămân
şi băură regii toţi
învineţind ca mateloţi.

Nu mai puţin demne de semnalat sunt şi celelalte două „balade" — *Poemă printre mateloţi* şi *Erotică în tavernă:* imaginile sunt şi aici dintre cele mai îndrăzneţe, stângăcii studiat-infantile tulbură salutar viziunea estetă, dându-i un aer frust. Ca la Tristan Tzara din *Glas* bunăoară, dramatismul evenimentului e disimulat sub învelişul plastic al unei compoziţii decorative, „gratuite":

Lângă glezne delfini din vânătorile din adânc
rupţi din ultimul refugiu din sfârşitul lor delir
aduc înecaţii pe oblânc.
înecaţii de safir.
.....
Pentru ochiul tău de smarald
marinarul vânăt sub luceafărul nervos
între cerul care râde şi talaze ce se sparg
atârnă balansând frumos
ca o pendulă de catarg.

La rândul ei, *Erotică în tavernă* „interpretează" dezinvolt partitura unui cântec de mahala:

Tremură de frică spanchiul Dumnezeu...
crepusculul se stinge
în pipa-mi cu cenuşe;
ochiul tău e o daltă
sprânceana o cătuşe
aşteaptă-mă învoaltă
cu un poliţist sub uşe
pentru pumnalul meu...

Nişte „poeme în aer liber" sunt şi multe texte rămase în afara volumului din 1929 şi care ar fi trebuit — conform unor proiecte anunţate în revista *unu* — să constituie cel puţin încă două cărţi — una de *Balade*, alta intitulată *Steaua inimii*. Într-o antologie a liricii lui Ştefan Roll ar trebui fără îndoială incluse şi poeme precum *Basso-relief*, *Hidrogravură*, *Ascultă*, şi nu numai acestea. Ele extind graniţele acestui spaţiu liric ce deconspiră la constructorul lui o sensibilitate romantică, îndelung refulată în anii constructivismului. „Romantismul ce-l păstrăm atavic ca pe un instinct" iese acum la suprafaţă: reveria e, pentru o vreme, reaşezată în drepturile ei; lumea pare privită adeseori cu ochii întredeschişi, peisajul se aburește de un început de vis ce diafanizează contururile lucrurilor devenite flotante, aproape imateriale: „stelele se cern prin tremurarea-n aer a sitelor", „miresele gârlelor plutesc în serile de fum", „plutesc lebezi de zăpadă în norii pe terasă", „argintul îneacă planetele", „florile duc în doniţi spre cer laptele parfumului". În faţa spectacolului mundan, poetul, atingând stări aproape extatice, nu se poate stăpâni să nu rostească, în cele din urmă, cuvântul obsedant — *miracol*, descoperit la fiecare pas:

Ca o rochie de fluturi aerul tremură, se scutură
şi răstoarnă zornăind păsările în găleţile de azur
mugurii pocnesc pistoalele de rubin ale trandafirilor

şi sparg degetele luminii — miracol, miracol,
în orice oglindă te găseşti surâzând.

(*Elegie*)

Altădată, în citata *Basso-relief*, comuniunea eu-univers e „tradusă" în limbajul specific poetului, ce imaginează un fel de arheologie a ființei, sugerând, pe un ton degajat, cu inflexiuni naiv-ludice, osmoza dintre cele două entități, într-un peisaj muzical, ale cărui elemente sunt desenate de un condei copilărit:

Fiindcă era prea de dimineață peșterile căscau de nesomn
lupii flămânzi umblau cu coastele cusute cu ață albă
și ești silit să spui fiecărui pom — prea iubite domn
când de jur-împrejur pădurea e făcută din lemn de privighetoare.

Fără îndoială,
dacă aș face săpături în tine —
aș găsi următoarele articole:
sticlă sterilizată, gravuri în os, semințe de păun și văi;
pe dinăuntru renii ciopliți în glas îți freamătă
iar pentru solemnitate, viteii cu gâtul tăiat
au tăcut la semnal — toți deodată.

O arheologie *sui generis* întreprind și poemele mai târzii, rămase în paginile revistei *unu*. Lăuntrul adus la suprafață apare însă aici în înfățișări tulburi: reveria ce dădea strălucire și suavitate materiei e tot mai mult concurată de halucinația angoasantă. Haloul oniric sporește, în câmpul viziunii pătrund aluviuni stranii, depuse de fluxul și refluxul capricios al imaginației, ce se lasă din ce în ce mai evident în voia „funcționării reale a gândirii" — cum spunea André Breton —, a unui automatism psihic căutându-și sursele în straturile obscure ale subiectivității. Astfel încât ceea ce mai putea fi identificat în *Poeme în aer liber* drept peisaj „naturist", exterior-spectacular, se estompează, cedând prima poziție unor mișcări fantasmatice, născute din accidentele revelatoare ale asociațiilor fortuite de elemente, din întâlnirea cărora „miraculosul" încetează să mai fie exclusiv de domeniul feericului, aproximând, dimpotrivă, stări de tensiune și anxietate. „Dezghețul și plutirea în ceară a somnului" — cum se spune într-un poem — sparge cristalele luminoase ale poeziei „în aer liber". Logica fluxului imagistic o

urmează în tot mai mare măsură pe aceea a visului, ce capătă adesea culori de coşmar: „ca un soldat tropăie în oraşul de silex vulcanul / Şi pe caldarâmul de lemn frunţile se reazămă / Erupe de fluturi craterul / Fântâni cinerare izbucnesc în trompetă / fluturi devorând ferestrele pe catafalcul pianului o pasăre cu degete ciugulea /.../ Rupi ca pe un trandafir alb mâna domniţei / şi o stea cu luger o pui în paharul cu apă. / De aici încep pereţii lumii / şi turnul ca un jet dur al materiei / În îmbrăţişarea plantelor iată cadavrul tău de sticlă /.../ Iată flacoanele verzi ale flacărei / Răsturnate pe mâini, pe flamuri, pe termometre / şi a izbucnit un ciclon de vulturi / Şi cerul a fugit ca un păianjen / şi au rămas lebedele în dreapta şi-n stânga ta. /.../ Un leu flămând e prin coridoarele pustii / şi n-au rămas decât oamenii cu obrazul de aramă / şi săbiile cu penele smulse" (*Discurs pentru un crepuscul*). E numai un exemplu, din multele ce se pot da, indicând noua culoare a acestei lirici de puternică atmosferă onirică, prin care Ştefan Roll se apropie cel mai mult de suprarealismul autentic, depăşind imagismul în formula lui cea mai răspândită la membrii grupării *unu* — spre a deschide calea experienţelor celui de-al doilea val avangardist, din anii '40 (Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Paul Păun). Trebuie recunoscut însă că, lăsate în voia dicteului automat, multe din aceste versuri nu ating — prin forţa lucrurilor — gradul de decantare necesar, încât tensiunea lirică se transmite doar pe fragmente. Adevăratele reuşite sunt de căutat tot în zona imagismului mai atent coordonat, cum se întâmplă în poezia *Roza orelor*, unde regăsim, în regim nocturn, imaginarul diafanităţii şi al oglindirii şi starea de reverie euforică:

> În crepusculul de safir armăsarul opreşte brusc.
> Din floarea orei
> albastre se dezbracă femeile luminii în oglinzi
> plutesc lebezi de zăpadă în norii pe terasă
> ascultă urechea lipită pe roza continentelor
> cavaleria lunii:
> copitele izbind acoperişele de fildeş, umărul rotund
> al mărilor, coroana şi sceptrul regilor somnoroşi.

Multe imagini din aceste poeme ar fi fost desigur gustate de un André Breton, obişnuit să caute pepitele în roca multor texte: „ridicat din somn ascultă cum geme aurul", „sinucisele mirese trec cu lanterne prin heliotropi", „farul ca degetul cu rubin al marchizei", „aceste trăsuri cu pene din care scoboară fata aerului", „mâini căutând în jăratec pianele de ghiaţă", „cheile se întorc ofilite-n flori"... Întâlnim însă şi destule altele, mai facile, bazate pe personificări sau pe mult prea superficiale apropieri ale termenilor, precum: „Spălătoresele sălciilor ies cu rufele lunii în tinda apelor", „Odaliscă lumina duminicii cu haitele de ulmi se apropie", „degetele florilor despletesc în miresme fundele nărilor"...

Paralel cu radicalizarea atitudinii politice de stânga, din textele programatice, se poate remarca şi în ultimele versuri tipărite în revista *unu* sensibilizarea poetului faţă de exigenţele angajamentului social. „Bubuitul epocii" (formulă care intenţiona să grupeze poemele *Inaugurarea primăverii*, *Paşi pe afară şi Primăvară roşie*) începe să se audă mai limpede în aceste texte — „în soare(le) roşu turtit pe nicovale" şi, încă mai explicit, în astfel de rânduri:

> Cu vacarm de profeţi şi stele bătute în grumaz
> Trecu cavalerul de fier al materialismului dialectic.
>
> Pe braţe-i străluceau epoci de metal
> Şi pe frunte un geologic strat viitor.
> Aprindeţi lampioanele şi veniţi la acest bal
> Cu capul tăiat celui din urmă domnitor.
>
> (*Paşi pe afară*)

Un titlu precum *Primăvară roşie* era în sine însuşi sugestiv pentru noua orientare promisă de scrisul poetului; încheierea poemului nu mai putea lăsa nici un dubiu cu privire la înţelesul său militant:

> Pământul avea buzunare cu cărbuni
> Lângă carnea voastră tot din cărbune

Dar gesturile fulgerau
În instantaneele roşii
Când scoboraţi în străzile largi
În paginile din *Germinal*
Doi câte doi spre un alt patru al istoriei.

Itinerariul liric avangardist al poetului se încheie în felul acesta în deplină solidaritate cu programul ideologic al celui ce îşi exprima tot mai răspicat adeziunea la „profeţia marxistă".

Cu *Moartea vie a Eleonorei* (1930), Ştefan Roll dă şi o suită de poeme în proză situabile de asemenea în zona de iradiere a programului suprarealist. Mai mult decât în versurile scrise paralel, atmosfera onirică marchează viziunea, toate piesele ce alcătuiesc ciclul constituindu-se într-o evocare pasionată, învăluită în aburii reveriei şi visului, a unor aventuri reale sau imaginare, al căror centru coagulant e figura fantomatică a Eleonorei — emblemă a erosului transfigurator, a unei pasiuni devoratoare; din unghiul ei de refracţie, lumea exterioară îşi schimbă radical contururile, fiind antrenată într-un spectaculos proces de metamorfoză. „Asasinatul" însuşi nu e decât proiecţia turmentărilor unei iubiri ce se vrea posesivă la modul absolut, rămânând să obsedeze spiritul pentru totdeauna. De după „grilajul reveriei", cu „fruntea încinsă de insomnii", cu „un deget pe frunte [care] apasă o savană toridă de pumnale" — afişând aşadar, o caracteristică poză romantică — subiectul narator îşi rememorează trecutul sentimental într-o stare de exaltare, în virtutea unei fascinaţii ce face mereu să devieze înfăţişările realului spre un orizont fantasmatic. Are loc şi aici ceea ce Gérard de Nerval numise „revărsarea visului în viaţa reală": Eleonora lui Ştefan Roll e un fel de Aurelia nervaliană sau o bretoniană Nadja, prezenţă fascinantă şi totodată neliniştitoare. Ea poate fi încadrată aproximativ în tiparul „femeii-zână" sau al „femeii feerice" din mitologia suprarealistă — agent ce provoacă realul la miracol: „Erai după privirile mele ca după zăbrele. Mâinile te pipăiau deviind spre miracole, gesturile tale

mă străbăteau ca infuzorii calzi și-n mersul până la adunarea unei flori pasul tău schimba rostul lumii, răsturna un clopot de primăveri în iarbă". Sau: „Pe fruntea încinsă de insomnii, numele tău trecuse ca voalul unui vânt, într-o dezlănțuire de beteli, într-o dezlănțuire vegetală de arome, când minutele, din ce în ce mai limpezi, soseau în lumină dintr-o destinație oarbă, pe o lespede, să îngenunche în noi"...; „Ridici mâna cu palma desfăcută și nici un mister nu mai rămâne pentru transparența văzduhului".

Universul se transformă astfel într-un vast „coridor de oglinzi" (*oglinda* e, aici, unul din motivele cele mai frecvente), în care obiectele capătă contururi nesigure și fluctuante, permițând interferențe stranii. Regimul mărturisit al acestor poeme este unul al suprarealității — zonă de întrepătrundere a visului cu lumea din afară; Eleonora e imaginată „rătăcind între două lumi paralele", iar cuplul caută „o potecă spre lumea celeilalte jumătăți, completând o umanitate de două ori chinuită, împărțită fiind în două". Visul îngăduie, pe de altă parte, dezvăluirea a ceea ce putem numi, cu o expresie a lui Saşa Pană, „subteranele fantastice" ale ființei: „În vis, impalpabilă, puteam să te apropii mai diavolesc de curiozitatea mea, umblând prin tine cu mâinile ca într-o statuie de apă, desfăcându-te în faune fantastice, împărțind în glastre, ca pe flori ciudate, organele tale vii, ascunzându-te verde în fântâni cu părul rânced ca o carafă de aramă, aplecându-te peste prăpăstii, să-ți arăt reziduul stins al vieţuitoarelor antediluviene, din mersul cărora a mai rămas un pas în bezna noastră, ridicat în somn pe o pantă a fricei, a nevindecatului nostru reflux spre ele".

O asemenea radiografie onirică concentrează, cum se poate ușor observa, elemente ale peisajului tipic suprarealist, cu fluidități sau pietrificări stranii, răvășit și „bântuit", ruinos sau feeric în profuziunea de vegetații sau faune exotice — lume „de dincolo" ce tulbură spiritul în măsura în care îl și atrage. O regăsim — alături de pagini în care componenta feerică a viziunii e dominantă — și în câteva pasaje de „roman gotic", poesc, cu decoruri cimeteriale, cu interioare abandonate, unde

obiectele compun o ambianță similifunerară, precum în ultima piesă a ciclului, *Parcul ars de stele:* „Depărtați, umblând sub bolți de magnezium, am ajuns într-o grădină crescută în basso-relief, adulmecând-o cu mâinile de-a lungul unui zid. O grădină rece de silex, cu trunchiuri de cupru, o grădină în care nu fremăta decât rugina hârșită de vânt, care adia prin ea ca un cuțit vechi frecat de o treaptă. O grădină păzită de un portar ucis, cu cheia înfiptă în inimă [...]. Am trecut prin cimitire, noaptea, și am privit scheletele odihnind pe bănci în atitudini de cititori de gazete desfăcute în toată mărimea lor, încălzindu-se la soarele frigid al lunii [...], am intrat în castele pustii, cu mobile care se mutau fantomatic din loc în loc ca să nu putrezească, cu sertarele furate, părând niște tidve cu orbitele goale".

Adeseori, fraza capătă accente de imn, într-o desfășurare de imagini de o rafinată caligrafie: „Poate că ai fost născută pentru o destinație al cărui drum nu s-a săpat încă în cupru; poate că ai fost iscusită pentru o revelație nouă, pentru o geneză a doua, când va trebui, cu degete verzi și zvelte ca o foarfecă de lăcuste, să tai un oval al frunzelor, să închipui cu palma bolnavă ca o scoică un nou profil al fructelor, o nouă perlă a lacrimei. Poate brațul tău e zămislit dintr-o urzire străvezie de cărnuri punând vase de alabastru prin mișcările lui în aer".

Și totuși, dicteul automat, ce pare a fi tehnica de bază a acestei scrieri, lasă de multe ori impresia de artificiu, de construcție abilă, prin care obiectului sau gestului i se refuză în mod deliberat expresia directă, pentru a se recurge la dubletul său imagistic. Un fel de prețiozitate barocă și manieristă face astfel ca atenția să se concentreze asupra detaliului lucrat artizanal, impietând asupra fluidității onirice a asociațiilor și perturbând comunicarea nu în sensul că nu s-ar putea ghici sub supraîncărcătura imagistică chiar un schelet conceptual destul de limpede, ci în acela că *mecanismul* ecuațiilor metaforice funcționează oarecum autonom, fiind el acela care atrage în primul rând privirea prin ingeniozitatea sa, și împiedicând, în felul acesta, nu o dată, însăși constituirea atmosferei lirice. „Misterul" viziunii crepusculare sau feerice pierde astfel mult din putere,

nenumăratele meandre ale alambicului imagistic răcesc, ca să spunem așa, febra imaginației, consumată în exercițiul formal al echivalării aproape fiecărui cuvânt cu câte o metaforă insolită. Pe întinse suprafețe, textul devine atunci un pur exercițiu al performanței asociative, spectaculoasă în sine, fără impactul tulburător cu „necunoscutul". Un exemplu poate fi chiar debutul poemului, unde reveria crepusculară a naratorului care ascultă, dincolo de peretele odăii sale, bătaia unei pendule, închipuind alunecarea lentă a acului pe cadran, e tradusă în acești termeni: „În sângele plimbat diafan, prin subterane, inima e un felinar sau o colivie uitată printre păsări fosforescente. O pendulă prin ziduri macină ruleta umbrelor și așteptarea înapoia rotițelor e un tic-tac pipăind orbii unui drum convex, deși, după grilajul reveriei, o procesiune de pietoni uimiți pășește prin săbiile ovale ale unui destin precis și același. Violetă desfacere și dureroasă de păuni în gâtlejul ocheanului ascuns în gesturile dezolate, în pâlnia de cenușă picură minutul amar de frunze, când pădurea se suflecă în anotimp ca un flux spre naufragiul verii, ca o bestie înaintea fricei".

Avem de-a face, în asemenea cazuri — cum a observat Mihai Zamfir, comentând poemul în proză suprarealist, cu exemple și din poetul nostru — cu „un metaforism programatic, punând în umbră însăși comunicarea", cu o „saturație tropică", derivată din postulatul lui André Breton privind gradul de arbitrar al imaginii suprarealiste[1]. Imagistul Roll, îndelung exersat pe acest drum în paginile revistei *unu*, își sabotează, oarecum, în astfel de fragmente, mesajul voit mai profund și mai tulburător, pe care alte pagini îl transmit cu strălucire. *Moartea vie a Eleonorei* rămâne însă o realizare reprezentativă pentru încercările de înnoire a tehnicii poemului în proză românesc, oferind destule pagini de autentică poezie.

Ceea ce face Ștefan Roll în celelalte proze ale sale nu e mult diferit. Majoritatea acestora se apropie de statutul poemului în proză, comportând, ca la Ilarie Voronca, o densitate extremă a

[1] M. Zamfir, *Poemul românesc în proză*, ed. cit. p. 369–370.

limbajului figurat. E vorba şi aici de o „literatură de frontieră", să-i spunem *publicistică poetică*, ce combină confesiunea programatică cu evocarea lirică, tratează în registru fantezist momente biografice sau transformă comentariul ori portretul critic în mărturisire a ataşamentului afectiv faţă de o operă sau un autor, neexcluzând nici o latură pamfletară, ce distilează, oarecum arghezian, „ocara", într-o imagistică nu mai puţin abundentă. Spre deosebire însă de confratele avangardist amintit, Roll e un temperament mai puţin exaltat, mai „realist", gata, când e nevoie, să-şi cenzureze entuziasmele şi să schimbe elogiul în invectivă, cum se întâmplă, o ştim, chiar în raporturile sale cu autorul *Incantaţiilor*.

Într-una dintre primele proze de acest fel publicate în *unu*, *Răspuns nefrancat...*, Gheorghe Dinu (căci aşa le va semna aproape pe toate, cu excepţia celor din seria „scurt-circuit", de portrete şi „recenzii") pune o întrebare ce le conţine, în mic, „programul" şi „tiparul": „Care tren al neprevăzutului va deraia peste noi din gara oricărei întâmplări, puse în calea noastră ca vizuinile? Vai, întâmplările, coincidenţele, relevările, hazardul izbindu-se în biografii, în reverenţe în etc..."[1] Într-adevăr, aproape orice pretext e bun pentru a declanşa, ca în scrisul automatic suprarealist, asociaţiile cele mai neprevăzute: textul creşte, din aproape în aproape, prin contaminări succesive, oferind variante metaforice ale aceleiaşi stări de spirit şi lăsând, în urmă, fluxul imagistic să inunde eventualul schelet descriptiv sau ideatic. De fapt, în majoritatea cazurilor, avem de-a face cu temele obişnuite ce constituie arsenalul de idei al avangardei: opoziţia faţă de inerţiile „academice", de formule şi convenţii, cultul „spontaneităţii fără cadre întâi", noutatea şi pericolul stagnării în stereotipia limbajelor moştenite, marginalizarea voluntară şi refuzul „oficializării" etc.

Când se încearcă surprinderea unui peisaj, ca în *Schiţă inutilă*, nu atât „realitatea" acestuia interesează, cât calitatea lui de punct de plecare al variaţiunilor metaforice din jurul elemen-

[1] V. Şt. Roll, *Ospăţul de aur*, ed. cit., pp. 202–203.

telor sale. Notația directă e refuzată, se preferă substitutul metaforic: „După prestidigitația plopilor, toaleta dimineții deretica pe câmp. În fugă un câine lătra ecoul înghițit peste noapte; un cal aplecat în rugăciune păștea freza unei poieni. Un crucifix de drumuri binecuvânta". Dinspre exterior, atenția se deplasează spre universul lăuntric, ca spre un laborator unde are loc „alchimia imaginii", încât *faptul* călătoriei se metamorfozează într-un mic poem alcătuit ca o suită de *variațiuni metaforice* pe această temă; mișcare tipică pentru mecanismul producerii textului la Ștefan Roll și la cei mai mulți dintre camarazii de grupare: „Trenul mă purta în brațe spre un sanatoriu al difuziei. *Începeat ființa se despletea din dantelă, din fruct, din nervura ei în delirul mut dinăuntru* (subl. n. — I.P.) /.../: Roza sângelui, eu. / Roza trenurilor, gara. / Roza lunei, a norilor, luna. / Roza nordului, busola. / Roza cuvintelor, poetul. / Roza ta, sexul. / Roza vânturilor, marinarul. / Roza neprevăzutului, accidentul".[1]

Un început de portret deviază repede, în alte pagini, într-un joc de factură similară, cu nuanțe ironice și grotești, amintind iarăși de căutarea suprarealistă a jocului imagistic în genul lui Lautréamont: „Domnișoară dactilografă cu ciorapi albaștri, deși picioarele dumitale n-au devenit încă myozotis, intră în domeniul seniorului meschin și desuet, dar să-l părăsești în momentul din pisc și revino la rolul tău nefalsificat social. Mâinile îți sunt mici ca două lumânări aprinse, pune cu ele surâsul calului la ham; surâsul punctelor cardinale, surâsul lămpilor în vis, surâsul aerului pe coifuri; surâsul Papei în fața ciorbei; surâsul familiei în fotografii; surâsul rănii în fața bisturiului; surâsul lui Dumnezeu în foetuși; surâsul trenului când iese din tunel; surâsul testiculelor când intră în bordel; pune surâsul caiselor la gheață, pune surâsul pantofului la gheață."[2]

Un cuvânt — aici *surâsul* — apărut oarecum automat și fortuit în fluxul asociațiilor „portretizante", își pierde funcționali-

[1] V. *unu*, nr. 7, nov., 1928; în *Ospățul de aur*, pp. 204–205.

[2] *Pepene la gheață*, în *unu*, nr. 16, august 1929; în *Ospățul de aur*, pp. 215–216.

tatea firească din cadrul paradigmei „portret", câștigând o autonomie care-i permite să devină el însuși un semnificat liber, bază „gratuită" a unor combinații care nu mai au nici o legătură cu intenția inițială, dobândind o valoare *în sine*.

Asemenea situații nu sunt rare: ceea ce autorul numește, de pildă, în *Veranda melcilor*[1], „o plutire insesizabilă, într-o metamorfoză suavă și într-o transparență tot mai ireală", „puritatea și luxura castă a hazardului, cu orașele imaginare urcând pe un obelisc de fantasme și de promisiuni autocrate" sau „un automatism voit, de memorii și reminiscențe", poate fi identificat în majoritatea acestor proze de „interferențe" eseistico-poetice. Cum am observat altădată, nici chiar un pamflet precum *Șacalul acestui colibri*, adresat lui Voronca, nu se poate lipsi de imagismul luxuriant. Și nu e deloc întâmplător că printre reușitele acestui capitol al scrisului lui Gheorghe Dinu se numără și cele două *reportaje* publicate în revista *unu*, *Moșii à la minut* și *Golful proletar*.

Cât de mult însemna poemul, văzut ca flux imagistic continuu, în perpetuă metamorfoză, se vede și din seria de medalioane „critice" dedicate confraților de grupare la rubrica „Scurtcircuit" pe care o susținea în aceeași revistă. Căci aceste articole sunt în realitate niște portrete poematice, care nu vor să facă de fapt altceva decât să prelungească ecoul liric al operelor comentate. Ca toți scriitorii de avangardă, Ștefan Roll avea oroare de analiza critică propriu-zisă, opunându-i identificarea afectivă, trăirea la același diapazon cu autorul. „Zadarnic vei căuta o noțiune ca un dicționar să-ți explice miracolul" — scrie el într-o pagină despre Ilarie Voronca; „Va trebui să trăiești aidoma poetului clipa conturată pe universul lui de imagini, să te bucuri și să suferi cu dânsa, cu viteza, cu tumultul ei"[2].

Ceea ce și face, de altfel, transformându-și textele în febrile elogii ale poeziei și prieteniei. Cititorul va descoperi însă, prin

---

[1] *Unu*, nr. 26, iunie 1930: *Ospățul de aur*, pp. 224–228.

[2] *„Brățara nopților" — poeme de Ilarie Voronca*, în *unu*, nr. 20, dec. 1929; *Ospățul de aur*, p. 178.

şi dincolo de spectacolul imaginilor, caracterizări adesea pregnante şi exacte, după cum, alteori, va observa că modestia obiectului comentat e salvată doar de culoarea expresiei comentatorului mereu entuziast.

Considerat de Saşa Pană drept „argintul viu" al grupării *unu*, Gheorghe Dinu a fost, alături de Voronca, apoi de mai tânărul Geo Bogza, o prezenţă dintre cele mai active şi cu autoritate în acest cerc. În lăptăria „La Enache Dinu", a tatălui său, din strada Bărăţiei nr. 37, s-a adunat ani în şir boema avangardistă — de la Ilarie Voronca, Mihail Cosma şi Victor Brauner, la Geo Bogza şi Saşa Pană, transformând-o în cafenea şi cenaclu literar. O botezaseră, uşor ironic, „Secolul", nu fără a crede totuşi că în modestul spaţiu, se pregăteau — vorba lui Urmuz — „fermenţii literaturii viitorului"...

*

Printre poeţii pe care reuşise să-i atragă în jurul revistei *unu*, directorul ei, SAŞA PANĂ (1902–1981) era, desigur, temperamentul cel mai echilibrat. Generozitatea şi entuziasmul cu care se dăruise tipăririi publicaţiei, reuşind să-i asigure, nu fără sacrificii, periodicitatea vreme de cinci ani, erau dublate de un spirit meticulos, destul de îndepărtat de dezordinea boemei avangardiste. Medicul militar, care avea de luptat de două ori cu disciplina „azonă", a propriei meserii şi a... tradiţiei literare, îşi savura cu delicii nonconformismul cvasiclandestin, se lăsa antrenat de gesturile de frondă ale confraţilor, inventa altele, dar, lângă „exasperarea" unui Geo Bogza, cel aflat în permanent „conflict cu aventura terestră", lângă vitalitatea neastâmpărată a lui Ştefan Roll sau avânturile şi căderile anxioase ale lui Ilarie Voronca, sensibilitatea sa delicată, predispusă cel mult spre ironie, aducea mai degrabă o notă de ponderaţie şi de rezervă. Cu toată prietenia pentru „făptura de păpădie" a camaradului mai în vârstă, ce-i impunea şi prin „tenacitatea" cu care susţinea cauza revistei, revoltatul împotriva tuturor „conveni-

enţelor", Geo Bogza, nu-şi interzicea, în *Jurnalul* din acei ani, câte o îndoială: „Saşa poate va eşua în burghezism"...

Oricum, într-o vreme când avangarda călca „peste leşuri de şcoli şi inşi", făcând totul pentru a nu fi recunoscută şi acceptată, temându-se ca de moarte de o eventuală aşezare a ei în rândul „contribuţiilor" la o istorie literară, poetul tăia din reviste referinţele critice la adresa mişcării, alcătuia colecţii şi ediţii, nota fiecare eveniment în curate caiete numerotate, în aşteptarea unui antet: se pregătea pentru momentul final, al echilibrului şi recunoaşterii. Dintre toţi membrii grupării *unu*, el este singurul care *studiază* mişcarea, după ce a trăit-o. Ceilalţi chiar când fac critică, scriu mai mult poeme.

Debutase, ca şi Voronca din *Restrişti*, cu versuri de ecou bacovian; *Răbojul unui muritor* (1925) dezvăluia mai curând o înclinaţie spre reveria elegiacă decât prevestea pe autorul *Manifest*-ului din 1928, care va dori să facă din revista sa o *76 H. P.* Continuarea drumului său liric, ilustrată majoritar de „prozopoeme", nu va mai avea de altfel nimic de-a face cu sloganurile futuristo-constructiviste ale acestui program, evidenţiind disponibilităţi suprarealiste, într-o formulă mai puţin „convulsivă" decât a celorlalţi tovarăşi de grupare. Atracţia pentru ideile lui André Breton e evidentă, chiar dacă revista *unu* nu se va mărturisi niciodată drept o „filială" a suprarealismului. O dovedesc şi textele lui Saşa Pană din paginile revistei ori ale volumului de eseistică *Sadismul adevărului* (1936), unde reflecţiile şi confesiunile privitoare la poezie se rotesc în jurul unor teme şi tehnici specifice mişcării, precum *visul şi imaginea poetică:* poezia e un fel de *vis trăit* şi, ca în vis, imaginile urmează a se perinda fără o logică prestabilită, fantasme izvorând de pretutindeni, stingându-se după ce au defilat o vreme prin faţa conştiinţei, ca în poemele lui Paul Eluard: „În paginile lui Paul Eluard, de pildă, visele nu sunt povestite, ci feeric retrăite. Poemul nu trăieşte decât în lectură. Imaginile se succed capricios şi dispar la fel de dizordonat, se săvârşesc ca un fum. E în acest somn lucid, în acest vis treaz, poemul care nu poate fi cercetat cu

obişnuitele unităţi de măsură. El se petrece în acel punct nedefinit către care aleargă suprarealitatea".[1]

De aici, şi definirea poetului ca „secretar al subconştientului", care transcrie imaginile aşa cum se nasc ele din „subteranele" fiinţei, lăsându-se în voia fluxului lor dinamic: „Poemul nu cunoaşte repaus. Şi tot aidoma mării, ale cărei valuri schimbă culorile de câte ori clipim, vor fi imaginile poemului. Cuvintele, o dată pornite la drum, şi-au câştigat majoratul."[2] Identificăm, în această formulare, teza „automatismului psihic pur" din manifestele suprarealiste, dinspre care vine şi cultul visului, al „halucinaţiei binefăcătoare" ce asigură comunicarea cu „Totul" cosmic. Elogiul visului face fraza patetică, amintind de exaltarea unui Voronca: „Vis — singura REALITATE pe care nimeni nu ne-o poate fura"[3]. La nivelul programului, nu lipseşte, desigur, nici apelul la *trăirea* poemului la un prag de tensiune care trimite spre bretoniana „beauté convulsive" „Cititor, trăieşte poemul cum ai trece cu valizele pline de nitroglicerină printr-o ţară de foc"[4].

În realitate, poemele lui Saşa Pană sunt mult mai puţin explozive decât pare a preconiza manifestul. Mai degrabă „polenul unei halucinaţii binefăcătoare" se cerne aici din fiecare imagine, acoperind, cum însuşi o spune, „energia incendiului reţinut în cuvinte". Nu e lipsit de semnificaţie faptul că primele culegeri din creaţia avangardistă a lui Saşa Pană sunt de „prozopoeme". *Diagrame* (1930), *Echinox arbitrar* (1931) şi *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu* (1932) fac parte din familia mai mare a ceea ce am putea numi aproximativ „reportajul vizionar" suprarealist — de un suprarealism însă echilibrat, în care automatismul nu-şi spune ultimul cuvânt, lăsând loc suficient „controlului" raţiunii. Apropiată de suprarealism e „succesiu-

---

[1] *Suprarealismul*, în vol. *Sadismul adevărului*, Bucureşti, Editura *unu*, [1936], p. 127.

[2] Idem, *La o anchetă*, în *op. cit.*, p. 211

[3] S. Pană, *Inima de pică*, în *unu*, nr. 34, aprilie, 1931.

[4] Idem, *Unui anonim*, în *Sadismul adevărului*, p. 227.

nea capricioasă și dezordonată" a impresiilor, feeria barocă a imaginilor, mai puțin densă totuși decât în *Moartea vie a Eleonorei* de Ștefan Roll sau în *Act de prezență* al lui Ilarie Voronca.

Un naturism francis-jammes-ian înrudit, tratat la modul fantezist și ludic ce nu e străin nici de proza poetică a lui Arghezi, poate fi însă regăsit aici, ca în acest fragment din *Echinox arbitrar:* „Acum fiecare piatră ascunde o emoție nelămurită și fiece emoție este soclul statuii tale de toate zilele pe care vântul și neînțelesul o poartă — cristal de eter — prin continente și suflete. Acum inima descrie un aritmograf în toate sensurile căruia se ciocnesc tuberoze. Sub crengile de alun, cine se joacă cu inimi de porumbei, cum s-ar juca cu nasturi? Un scripete nevăzut coboară urcă printre măruntaiele de catifea umedă și caută dunele tremurânde sub briza reveriei".

„Briza reveriei" orientează și spre ținuturi îndepărtate, trezind nostalgia plecărilor, ca altădată la simboliști. Noul exotism capătă iarăși aparențe de decor baroc, cu artificiile de rigoare, în registrul minor al convențiilor feeriei: „Plecare — cânt de havaiană. Plecare — porumbeii fluturând taraful batistelor albe. Ochii aburiți de lacrimi. Undeva doarme paftaua insulelor de mărgean păzită de rechini. Până departe pământul se prosternă cu luceferii scormoniți în noroi, cu spinii, cu margheritele și cu toate gângăniile de safir. Gazdele așteaptă în cușca pădurilor cu viori, când lebăda de opal a aurorei trece ghirlandă străvezie printr-o perdea de dalii".[1]

Registrul imaginar al acestor „prozopoeme" este, în genere, cel caracterizat și la Ilarie Voronca sau Ștefan Roll, sub semnul *metamorfozelor sărbătorești* ale lumii, de unde profuziunea recuzitei spectacular-feerice, cu exces de decorație festivă, menită să sugereze permanentizarea reveriei euforice: „Halucinații se zbat sub frunte ca regii din ospicii. Dar din palma fachirului acum cresc efemere mixandre, cavouri înfloresc în corole de lavă [...], *Nomad, mirajul te conduce printre metamorfoze.* (subl. n. — I. P.), printre insulele ca decorații pierdute într-un

[1] *Ovalul din fântână*, în *Viața romanțată*..., p. 18.

peisaj naufragiat în limpezimi de nectar"; sau: „Prin gaura de ac a pupilei, câte serpentine nu trec, câtă purpură nu se ţese"; „Pantomima era o *magie de cristal* (s. n.) într-o cavalcadă fără sfârşit de-a lungul culoarului tapisat cu irişi şi antilope tăiate într-o frescă de safir"; „E o *prestidigitaţie* (s. n.) de pluşuri, unde fiecare scoică ascunde o cascadă de perle, unde fiecare vierme e cu zimţii de aur"[1]. Voinţa de perpetuare a *sărbătorii* duce însă frecvent la monotonie, atât la nivelul stării de spirit, cât şi la acela al universului imaginar: spaţiul metamorfozelor e, în chip paradoxal, limitat de chiar acest program al nelimitării.

Aceste proze poetice (formulei „poeme în proză", Laurenţiu Ulici îi preferă, poate pe drept cuvânt, cea de „proză scrisă, pe alocuri, la tensiunea poemului"[2]) se situează, ca şi la amintiţii camarazi de grupare, la intersecţia dintre poemul în proză propriu-zis, notaţia de jurnal şi eseul-manifest — cum se întâmpla şi la suprarealiştii francezi. Ca şi cum poezia ar fi insuficientă dacă s-ar menţine în planul strict al imaginarului, se simte nevoia „documentului" tonifiant; poezia şi evenimentul trăit comunică până la identificare: „Acestea le-am descoperit împreună cu Geo, într-o noapte când luna ne arăta coapsa şi când inimile noastre erau aproape şi totuşi despărţite de aripi, în compartimente ca nucile" — citim într-o pagină din *Echinox arbitrar;* şi tot acolo: „Sunt pe strada Lăpuşneanu şi-mi trece printre coaste şi piele o vergea de gheaţă şi mă înăbuşă. Mă gândesc la tine, Aurel Zaremba, pe care nu te mai simt umbră în stânga mea". A te afla pe strada Lăpuşneanu din Iaşi, alături de un camarad de poezie, sau în plină ficţiune poetică nu înseamnă a trăi de fapt în lumi separate.

La fel se întâmplă şi cu foarte frecventele consideraţii cu caracter teoretic ce împânzesc textul: a scrie poeme şi a reflecta asupra lor sunt pentru avangardă acţiuni echivalente. Transferul de imagini se face aproape pe nesimţite în reflecţii ca acestea:

---

[1] *Echinox arbitrar*, passim.

[2] V. Laurenţiu Ulici, *Cuvânt înainte*, la vol. S. Pană, *Prozopoeme*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 13.

„Știi că poemul trebuie să fie un organism sfârtecat de pastila explozivă care e însăși viața lui. Revolta coboară grămadă cu îngerii negri la braț și în inimi o mână deschide fântâna din purpura arteziană."[1] „E un perpetuu vârtej în acele culise de unde pornesc impulsiile în vârteje, ametistul superstițiilor, culisele unde se developează plăcile de azur ale inspirației, de unde pornește prăștia poemelor, se aprind izvoarele nesecatelor mituri și deliruri."[2]

Abandonând structura compozită a „prozopoemelor", cele câteva volume de versuri publicate între 1933 și 1940 (*Cuvântul talisman* — 1933; *Călătorie cu funicularul* — 1934; *Iarba fiarelor* — 1937; *Vladimir* — 1938; *Munții, noaptea neliniștea* — 1940) se desprind totuși cu greu de „program", scheletul „ideii" ivindu-se mai peste tot, încât avem de-a face în mare măsură cu niște *arte poetice*. S-ar putea spune că la nici unul dintre poeții avangardei românești nu se simte atât de mult conștiința a ceea ce trebuie să facă poetul pentru ca rezultatul să apară cât mai autentic: „Caut încă serul deplinelor sugestii / Să-l infuzez cuvintelor cuiburi goale / Romănițelor cu petale smulse / Atunci poemul va fi AIEVEA" (*Aievea*, în *Călătorie cu funicularul*). Controlul discursului liric de către rațiune și preocuparea estetică, respinse de suprarealiști, se trădează... încă din *Cuvântul talisman*, un ciclu întreg de *Mărturisiri* e dedicat exclusiv unor astfel de versuri programatice. Ele continuă să caute definiția ideală a poemului — „Domnița care e poema" — văzut din nou ca expresie a unei mari tensiuni spirituale („Domnița e de jăratec"...), nesupus tiparelor și „formulei" („Domnița e sălbatecă..."); asimilabil impalpabilului oniric („Domnița e de fum", „Domnița e din vis"); de o noutate absolută („Domnița e virgină..."). Obsesia fundamentală e a transmiterii integrale și nealterate a misterioaselor impulsuri lăuntrice, într-o expresie dinamică, vie și surprinzătoare, plină de energie:

---

[1] *Nu vă plecați în afară*, în *Viața romanțată*... p. 35.
[2] *Oglinda dindărătul frunții*, *ibidem*, p. 70.

Descoperă pieptul nicovală rumenită
Apropie-te fără însoțitor
Transformă confortabilul în firidă și desfă steagul de asbest
Cuvântul sângeră din consoane
Cuvinte numai clorofilă
Pregătește autodafeul Margheritele sunt insuficiente

Aprinde porțelanul surprizei somnul
Încuie toate porțile cu semn magic de cretă
Să nu povestești nimic ce ai văzut
Nimănui.

Ca toți avangardiștii, poetul e stăpânit de teama de acea „hirurgie estetică a adevărului prea îndrăzneț, prea dur", care l-ar corecta cu „sulimanuri", de acel „monument corect" care ar fi ca „o furtună împietrită" (*Plasa lui Pitagora*, în *Călătorie cu funicularul*). *Cuvântul talisman* e însă, de fapt, cartea unui poet al reveriei liniștite, fără mari consecințe sufletești, contemplator al formelor aeriene, transparente, care mor tot atât de repede cum s-au născut. Cum observa M. Petroveanu, „tutela" unor divinități familiare suprarealismului: noaptea, visul, femeia [...]. suscită însă mai curând decât deliruri și extaze istovitoare o transă blândă, aducătoare de beatitudine"[1]. Un exemplu ar putea fi poezia *Cristal*:

Trece fantoma principesei otrăvite cu oleandru
Principesa a murit de parfum
Principesa e ca un măr domnesc
Parfumul era un hamac pentru somnul ei...

E un univers de „culori fragile", de „geografii volante", cu „lumini din ce în ce mai transparente", fântâni și oglinzi, siluete imateriale; o lume ce trebuie să scape simțurilor comune, pierzându-se în nedefinit: „Întinzi degetele în jurul tău ca pe niște antene / Le strângi în pumni: dar lumea unde e ?" (*Mărturisiri*,

[1] M. Petroveanu, *Cuvânt înainte* la vol. S. Pană, *Poeme și poezii*, București, E.P.L., 1966, p. XV.

III) De aceea, postura dramatică încercată în artele poetice nu i se potrivește lui Saşa Pană. Cuvântul său nu „sângeră din consoane" şi, ori de câte ori se imaginează luptător, acaparat de mari energii, versul sună mai puțin convingător. Astfel de aspirații rămân exterioare, chiar dacă poetul face eforturi pentru a-şi învinge inaderența temperamentală la anumite teme şi atitudini:

Cuvântul scris trece ca un bolid
Ca o secure de licurici
Fiecare cuvânt ridică un alt pavilion
Fiecare aventură nimbul unei experiențe
Martore actului de naştere a răzmeriței.
(*Către cititori*, în *Călătorie cu funicularul*)

O dată, în aceleaşi *Mărturisiri*, găsim totuşi îndemnuri mai aproape de realitatea creației sale:

Citeşte spațiile albe dintre versuri
Dintre degete
Cuvintele scrise cu cerneala simpatică din havuzul diafan
ca un suspin.

Reuşitele se vor număra printre poemele ce fixează momentele când se deschid „uşile reveriei", când ochiul priveşte lumea printre gene, irizându-i contururile. Poezia se organizează din impresii fugitive, cele mai adeseori de ordin vizual, într-o succesiune nu atât de întâmplătoare cum ar fi cerut-o automatismul suprarealist. „Volutele unei uşor perceptibile desprinderi de canoanele prea rigide ale poeticii suprarealiste"[1] înseamnă un câştig de coerență a discursului liric, fără a recădea în programatism. E cazul, bunăoară, al remarcabilului poem *Intrare oprită* (din *Cuvântul talisman*) în care putem descifra înrudiri cu peisajul elegiac al lui Ion Vinea:

[1] Leon Baconsky, *Poezia unui doctrinar avangardist*, în *Marginalii critice şi istorico-literare*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 190.

Frunzele acompaniază tristeţea
Freamătă ca evantaie japoneze
La fel peste tot
La fel se îmbracă ochii în scamă
Un anotimp trece

O lacrimă poate fi un microscop
O mână flutură ca o batistă adio
Mână uscată evantai japonez
Mână la fel cu frunzele toamna
O mână şterge zarea: adoarme în faţa pleoapelor
Desparte lumina dinăuntru de lumina de-afară

Hohotesc pietrele rostogolite oriunde
Fiecare piatră e un călcâi otrăvit
Un ochi mongol
O speranţă uitată sub dulapul cu ani

Multe din poeziile lui Saşa Pană îşi împrumută însă imaginile — în mod surprinzător pentru un militant al vecinătăţilor suprarealiste — din universul minor, domestic. Ipostaza de poet al casei, al iubirii senine, dedicând expresive ode femeii iubite, al metamorfozelor delicate ale grădinii cu zarzări, dalii şi zorele, al duioaselor amintiri familiale sunt frecvente şi nu ocolesc întotdeauna un anume sentimentalism desuet, lizibil şi în imagistica greu de situat printre îndrăznelile avangardiste: „...nostalgia rătăceşte / Printre haitele de flori ale nimănui / Clopoţei mângâie glasul", „Zefirul ezitărilor sporeşte jăratecul din carne", „Sufletul tău cunoaşte borangicul liniştii", „ecoul vieţii înapoiat de zefir", „Ai coborât dintr-o acvarelă / Obosită cum în miezul zilei harnicele zorele / Vis de păpădie...", „În întuneric sânii sunt de atlaz" etc. Uneori, acest univers amintind de argheziana poezie a „boabei şi a fărâmei" oferă delicate miniaturi, precum *La marginea oraşului*, din volumul *Iarba fiarelor:*

Am întâlnit animale cu nasul umed de rouă
Flori împiedicate cu-un picior în iarbă

Toate îmi spuneau
— Aici încă e bine.

Din peisaj se reține spectacolul feeric, la scară redusă:

Noaptea ridică pavilionul de jad
Freamătul copacilor — flaute sub lună —
Două mărgele de luminițe
Ezită printre crengi serpentină.
(*Viața de toate nopțile*,
în *Munții noaptea neliniștea*)

Apar bibelourile, hulubii idilici, gimnastica ordonată a pârâului, evantaiele (v. *Poemă printre brazi*, din aceeași carte):

Dincolo plute ca evantaie răsfirate
Pe apa zvăpăiată a Bistriței
Dincoace Puciosul și foșnetul de cositor
Plescăie peste bibelouri de prundiș

Cât clape cascade cu gungurit de hulubi
Peste fruntea pietrei negre
Vârtejul se dă peste cap
Freză vie de argint.

În fine, elegia blândă a vremii care trece, în amintitul cadru domestic:

Undeva dorm aniversările de la șase ani
Foșnet de rochii și glasuri
Părinții pun diagnostic aureolat viitorului
Masa liliputană ceștile de ceai
(*Cronica nerimată*, în *ibidem*)

Apariția, în 1938, a plachetei *Vladimir*, cuprinzând poeme ale paternității senine, cu imagini din universul mic al bijutierului derivat arghezian — („Fiecare ochi un giuvaer / Încrustat cu-un bob senin de cer") ilustrează același filon.

Ca și „prozopoemele", versurile lui Saşa Pană mizează în primul rând pe puterea iradiantă a *imaginii*. În brazda suprarealismului și pe urmele unor Voronca și Roll, el își concepe poemul ca o succesiune de imagini rapide prin fața „creierului oglindă", capabilă să sugereze dinamica unei lumi în metamorfoză. („Omul a dispărut, nu rămâne decât o retină" — sună motoul unui mic poem ce face, poate, ecou întârziat și elogiului adus, chiar în paginile revistei *unu*, „reporterului", de către Paul Sterian: „Un ochi / Doi ochi / Ochi în vârful degetelor / Ochi în urechi / În monograma tălpilor / Ochi ochi // Slovele film cinematografic // Un ochi mare cât luna." Mai puțin inventiv decât poeții amintiți și admițând uneori chiar clișeele, autorul *Călătoriei cu funicularul* e și el un barochizant și un manierist sub multe aspecte, iar în postura de „pescuitor de imagini", recolta sa nu e totuși foarte săracă. În câteva rânduri, ieșind din albia obișnuită, surprinde chiar prin întoarcerea, revigorantă pentru scrisul său, către o realitate notată mai direct-reportericește — cum se întâmplă, între altele, în *Reportaj intim* (din *Călătorie cu funicularul*) sau în *Reportaj în exil* (din *Iarba fiarelor*).

Parcurgerea întregii etape avangardiste a scrisului lui Saşa Pană atrage atenția asupra unei relative nonconcordanțe între, pe de o parte, intențiile programatice bătăioase, mărturisite peste tot, căutând cu obstinație expresia adecvată, și, pe de alta, o structură reală, mai echilibrată, care, fără voie, o sabotează, insinuându-se, nu o dată, tocmai în miezul manifestului. Într-una din artele sale poetice, citim: „Cuvântul scris trece ca un bolid / Ca o secure de licurici"; sau: „E poemul Viața cea de toate zilele / Cavalcadă de crini și nitroglicerină". Or, între bolid și licurici, între nitroglicerină și crini, poetul a ales mai adeseori licuricii și crinii. „Aventura" e mai domoală, hazardul are drumuri mai puțin necunoscute.

Când nu sunt o prelungire a manifestelor, poeziile exprimă nostalgia depășirii punctului mort al echilibrului spiritual: multe dintre ele vorbesc despre insatisfacția provocată de inevitabila cuminție a poemului, urmată de o melancolică resemnare. Am

putea spune că o mare parte a creației lui Saşa Pană e un reflex al tristeții de a nu fi un suprarealist complet. Prizonier, de multe ori, al zefirilor, ghirlandelor, romaniţelor, zarzărilor şi porumbeilor, poetul se vede amenințat lângă „culcuşul furtunii domestice" şi cheamă naufragiile şi insomniile salvatoare, lacrima care să facă transparente zilele veştede. Gestul final e de renunțare, căci „aşa se întâmplă":

Camarazii mai căliți de anii experienţelor
Amnar şlefuit
Şi-au vrut cuvântul colţuroasă faptă de piatră
Să crească mare cât o zi de duminică
Dar fără plictisul vitrinelor oarbe
Şi mădularele sprintene
Rămâne acest album de fotografii ruginite
Cu muşchetari decoloraţi.
(*Aşa se întâmplă în Iarba fiarelor*)

Poetul se simte pândit, ca de o „palidă gavotă în amurg estival", de „ursita prospeţimii veşnice", căci „pe faţa veselă ca o preerie după ploaie balafrele se vindecă repede". Dar pentru avangardă vindecarea însemna trecerea definitivă într-un trecut, de unde sentimentul elegiac al ireversibilului. Saşa Pană se pregătise, prin urmare, de multă vreme, pentru clipa în care va începe să scrie o astfel de istorie.

*

Când, în numărul din iulie 1928, îi apărea pentru prima oară numele în revista *unu*, GEO BOGZA (1908–1999) avea deja, cum ştim, o experienţă semnificativă de militant avangardist: deşi tipărită doar în cinci numere, revista *Urmuz* (*Câmpina*, ianuarie-iulie 1928) revelase un temperament puternic, cu vocaţia insubordonării şi a revoltei, iconoclast prin definiţie, sfidând convenţiile de orice fel, lăsând să se manifeste în voie o vitalitate debordantă, orgolioasă de forţa ei elementară. Notele de jurnal din acei ani (Vezi *Jurnalul de copilărie şi adolescenţă* publicat în 1987) îl mărturisesc în plin proces de maturizare:

cu „capul [...] plin de gânduri despre viață, despre moarte, despre univers" (mai 1926), tânărul de optsprezece ani descoperă că „din sentimental și romantic [a] devenit sarcastic" (29 octombrie 1926), îi scrie lui Ion Vinea, trimițându-i (fără succes) versuri pentru *Contimporanul*, că pentru el „arta nouă nu este o simplă formulă, ci o formulă de viață" (15 decembrie 1926), concepe o „lavalieră cubistă... brodată cu diferite figuri geometrice", citește mult (între alții, pe E. Lovinescu, cu cele două *Istorii*, ale civilizației și literaturii române moderne), se gândește să publice „o revistă de artă nouă la Ploiești" (3 noiembrie 1926). În ianuarie următor are ideea tipăririi unei broșuri cu poezii și reflecții sub titlul *Cetatea sarcasmului*, se declară „sătul și scârbit de cuvintele societate, familie, menire, scop", iar pentru manifestul proiectatei reviste (*Foc*!), notează formulări precum: „O împingere a realității dincolo de hotarele ei", „O violare a realului". Decis să-și facă „un țel din POEZIE", vrea ca ea să fie „o altfel de poezie"; iar aceasta prinde contur în contrast radical cu definițiile tradiționale. Divorțul avangardist față de convențiile și normele literare apare deja tranșant, paralel cu descoperirea inautenticității celor sociale (sub data de 28 mai 1927, se reține un „gând despre *falsitatea amorului* burghez"); respingându-le, Bogza își propune să scrie poezii „apoetice" (găsise, de altfel, că poezia poate fi scrisă și în proză), corespunzătoare gustului tot mai pronunțat pentru *sarcasm* și *grotesc* în detrimentul *sentimentalismului* și al *tragicului*. O pagină de fundamentală semnificație pentru schimbarea atitudinii față de poezie în spațiul nostru literar reține, la 7 iunie, intrarea „în luptă cu expresionismul lui Blaga" și „învinuirea că [acesta] amestecă arta cu miturile" — după lectura *Filosofiei stilului*. „În arta lui nu sunt decât mituri transformate și cred că arta nu are nevoie de mituri" — scrie Bogza, opunând perspectivei blagiene ceea ce el numește *„poezia penetrantistă"*. S-ar zice că e aici un ecou al manifestărilor integraliste, care vorbeau, între altele, și despre „parazitismul mitului", dar intensitatea angajamentului existențial al poeziei preconizate de Bogza depășește nivelul unei simple reverberații exterioare. Primatul *vieții* față de *lite-*

ratură va fi la el o obsesie constantă, ca la toți poeții avangardei, însă afirmată cu o energie ieșită din comun: *autenticitatea* și *intensitatea* (e un alt cuvânt ce revine frecvent în însemnările din *Jurnal*) trăirii prevalează asupra esteticului, implicând totodată nonconformismul și revolta permanentizate: „a zgâria viața", cu riscul asumat al marginalizării, al nerecunoașterii sociale, e o formulă reluată în mai multe rânduri.

Apariția revistei *Urmuz* (gândită sub această emblemă în septembrie 1927 și precedată, în octombrie a aceluiași an, de afișe cu ecou în presa momentului; a scris despre ele și Camil Petrescu, în *Universul literar*, articolul *Revoluționarii de la Câmpina*) e așadar rezultatul unei perioade de căutări agitate și de confruntări cu realitatea literară a acelor ani, de importante clarificări lăuntrice. În linii mari, programul poetic al lui Bogza e conturat: *Urmuz* încearcă să-i dea o articulare mai strictă și o concretizare în creație.

Exemplul publicațiilor avangardiste premergătoare se simte peste tot: *Contimporanul* era citit cu pasiune de tânărul poet (cum ne spune *Jurnalul*), *Integral* mai apărea încă, *Punct* nu rămăsese, fără îndoială, nici ea nefrecventată, iar la *75 H. P.* se fac referiri directe, în articolul consacrat, în numărul 3, lui *Ilarie Voronca;* rubrica de note — *Haut-parleur* — a aceluiași număr situează explicit noua publicație în seria avangardistă amintită „*Urmuz* a apărut pentru a bătători drumurile deschise acum patru ani de *75 H. P.*" O însemnare din *Jurnal* vorbește totuși despre lichidarea unei „faze depășite" (25 februarie 1928), iar amintitul articol dedicat lui Voronca lămurește afirmația, după ce trece în revistă trecutul iconoclast al autorului lui *Ulise:* „Cei care au crezut că aceasta va dăinui la infinit s-au înșelat. Hrăniți trei-patru ani cu elementele găsite în devastări, acum, după ce orașul tradiționalismului este distrus, când au fost comise toate nebuniile, modernistii cari nu vor să moară de foamea stereotipităței cată a se cuminți, și energia îndreptată până azi la distrugerea clișeului tradițional să o întrebuințeze creând, în atmosfera curățată de orice miazmă, versuri într-adevăr noi". Program „experimentalist" mai degrabă, dacă ar fi să preluăm

formula ştiută a lui Angelo Guglielmi; numai că latura negativă, de opoziţie şi ruptură, însoţeşte ca o umbră de nedespărţit creaţia pozitivă — în ocurenţă, ceea ce Bogza ar dori să fie „poezia penetrantistă", imaginată ca pătrunzând în „esenţa lucrurilor". Tot din *Jurnal* aflăm de altminteri, ceva mai târziu, e drept, că: „*Penetralul* cu abstractismul lui nu mă mai atrage. În schimb vâslesc cu pasiune spre stridenţă şi grotesc, în care mă voi complăcea de acum înainte, ostentativ" (9 octombrie 1928); cu o zi înainte se notase: „Criză. / Capul laborator unde se combină URMUZ—PENETRAL—STRIDENŢE—GROTESC Incendiul ideilor".

Acest moment de răscruce, foarte caracteristic de fapt pentru starea de spirit avangardistă, ce nu se poate exprima decât sub semnul tensiunii şi conflictului, împărţindu-şi iniţiativele între negaţie şi afirmare, este bine ilustrat de revista scrisă aproape în întregime de George Bogza (mai colaborează poetul Al. Tudor-Miu, redactor la ziarul *Câmpina*, Ilarie Voronca şi Ştefan Roll; se reproduc texte de Marinetti, Breton, Eluard). Articolul-program, intitulat *Urmuz*, dă tonul, la modul patetic: Bogza profesează acum un existenţialism *sui generis*, anunţând „exasperarea creatoare", din paginile revistei *unu*. O tensiune înfrigurată domină textul: „La răspântia secolului, Urmuz spânzurat: semafor semnalând dezechilibrul tuturor celor aplecaţi atent la zgomotele venind din abisuri sufleteşti". „Ruptura dureroasă cu mediul", „marea şi absurda sinteză: a Nimicului", „găsirea „afinităţilor cu Nirvana", ameninţarea „frigului" stagnării, „nevoia de reacţionare" înscrisă în invocatele „isme dinamice" („avem nevoie de mişcare, cât mai multă şi mai variată"), năzuinţa spre autenticitate („nevoiţi la aceste salturi de clovn spre a ne ţine prin ficţiunile lor sufletul cald, năzuim totuşi că vom afla cândva soarele cel adevărat")[1] sunt formulările cele mai semnificative ale acestui manifest tipic pentru psihologia avangardistă marcată de sentimentul (şi voinţa) distanţării de „oficialitate", a izolării orgolioase faţă de lumea burgheză, şi

[1] George Bogza, *Urmuz* în *Urmuz*, nr. 1, ianuarie 1928.

obsedată, pe de altă parte, de realizarea acelui *perpetuum mobile* al spiritului, de natură să înlăture spectrul anchilozei sensibilității și să asigure absoluta ei disponibilitate. E o stare căreia îi face ecou și poezia *Clipa spânzurată*, din ultimul număr (5) al revistei:

Gânduri otrăvite, blestemuri
Viață sleită, totuși îndemnuri,
Ferestre deschise disperat orizontal,
Glonțul pătruns în inimă de cal
Fâlfâiri albe, zborurile moarte,
Cui înroșit, creieri în parte
Se speră, se speră
Iar ștreangul prosperă.

Reflecțiile pe asemenea teme mișună, în însemnări de factură aforistică, topite în poeme sau pagini de proză. Pe linia rupturii avangardiste radicale, ducând spre dadaism, se poate citi o definiție a „artei" precum aceasta, din suita intitulată *Piatră cubică* (nr. 5): „Adeseori arta este dreptul suprem al artistului de a-și bate joc de orice". Reflex al unei mentalități înrudite e și însemnarea următoare, sugerând, nu fără ironie, renunțarea la orice act productiv, în favoarea trăirii pure, gratuite: „A dormi cu țigara în gură și creionul după ureche este o perfecțiune la care nu au ajuns decât oamenii de pe celelalte planete"[1]. Agresivitatea afișată față de cititor intră în seria acelorași atitudini sfidătoare, înregistrate de la Tzara până la Voronca sau Roll: „Nu voi tipări o carte decât atunci când voi fi sigur că din filele ei am să mă pot desprinde întreg, spre a sări la cititor să-l strâng de gât"[2]. Alături de aceste teribilisme juvenile, definitorii totuși pentru sensibilitatea avangardistă, trebuie însă reținute neapărat cel puțin încă două reflecții din *Piatră cubică*, în care se poate citi un întreg program ce contopește într-o unitate deplină revolta socială și estetică cu afirmarea nevoii

[1] *Creionul*, în *Urmuz*, nr. 3, martie—aprilie, 1928.
[2] *Piatră cubică*, loc. cit.

de autenticitate a scrisului: „Dacă nu te fereşti falş de mocirlă, ci o străbaţi eroic înfundându-te profund, poţi da dincolo de un strat de apă limpede"; şi, imediat: „Toate blazoanele existente au fost terfelite. Pentru a ajunge la o noblețe nouă şi interfelibilă, se cere ca în prealabil să-ţi vaccinezi sufletul cu noroi".

Se va putea vedea în această brutală terapeutică o reminiscenţă din manifestele dadaiste în care Tzara îşi afirma, „după măcel, speranţa unei umanităţi purificate", după cum motivaţia mai profundă a viitorului *Jurnal de sex* (1929) şi a *Poemului invectivă* (1933) se află, în esenţă, aici. Manifestul din *Viaţa imediată* (1933), care va respinge poezia ce „moare de prea poezie", va recurge la aceeaşi soluţie: „poezia trebuie să se lase murdărită şi fertilizată de viaţă"...

Producţia poetică a lui Bogza de la *Urmuz* e deplin solidară cu acest program. Spiritul frondeur, ireverenţios faţă de valorile considerate poetice prin tradiţie, poate fi identificat la tot pasul — şi el se face simţit în reliefarea ironică a convenţiei literare, pe mai vechile urme ale lui Adrian Maniu sau Ion Vinea: „În noaptea în care făcut-am încercări disperate / gările se alungau în beznă asemeni lupilor flămânzi / (imaginea e fericită, întrucât ambele părţi au ochii roşii)". Inserţia prozaic-jurnalistică va fi avut în faţă aceleaşi modele („Ne-am pierdut unul pe altul în bezna simţurilor / în Capitală m-a lătrat câinele domnişoarei Geta / am auzit stelele sfârâind în tigaia cerului"); finalul poemului împinge însă limbajul până la vehemenţe ce pun în practică „sarcasmul" şi „stridenţa" programate, în replică la „sentimentalism": „Să aprindem cauciuc candela speranţelor de mâini / şi în vederea tropicelor viitoare / te asigur că omul nu-i decât o murdărie / deci / ne vom iubi morbid întreaga noapte / şi a doua zi vom exclama — Ce porcărie!" (*25 noiembrie*)

Anticonvenţionalismul, benign în ironia-i mai blândă dintr-o poezie precum *Zăpadă*, subintitulată „saladă de metafore", devine acid în versurile antipoetice, publicate în supliment la numărul 4 (mai 1928) al revistei, sub titlul *Leagăn în coarnele dracului*, cu adaosul lămuritor: *Ciclu antidotic împotriva de-*

clamatismului, sentimentalismului, filosofiei ieftine și celorlalte buruieni poetice. „Antidoturile" vizează, succesiv, ceea ce integraliștii numeau „hipertrofia eului" (vezi *Eu:* „Eu sunt cel mai gigantic elefant / cu tromba mea / semn absolut de întrebare / din cărțile savanților din Babylon" etc. — sunând a parodie după Minulescu), romantismul desuet (în versurile intitulate sfidător *Pierderea fecioriei*) și chiar limbajul constructivismului, cu viziunea orașului modern feeric (v. *Noapte urbană:* „Jazz-bandul tocurilor pe trotuar / castagnete feminine, pantofi /.../ Pe lângă gardurile mahalalelor / *iubirea* se practică vertical").

Aproape nici un text dintre cele publicate de Bogza în revista sa nu aspiră la statutul de poezie mai mult sau mai puțin „pură": replica parodică, vehemența pamfletară, depoetizarea prin apelul la notația brută, prozaică a evenimentului sunt mereu prezente. Exemplelor de mai sus li se poate adăuga un poem ce anticipează foarte clar *Poemul invectivă;* e o odă închinată ostentativ unor prostituate, în acești termeni: „iată te mângâi și îți spun sora mea / te idealizez spre disperarea fetelor burgheze /.../ și trupului tău ciuruit de injecții un imn închin / îl fixez înalt la răspântia veacului" (*Zizi*).

Alteori, o notă de autoironie dureroasă, în tradiția Laforgue-Adrian Maniu, e aplicată retoricii contestatare, iar rezultatul sunt niște versuri care-l... anticipează pe Constant Tonegaru: „Ah! / secolul acesta nemernic ca un director de pușcărie / și aici în gură cum crește temeinic Sahara / binevoitor mă pregătesc spre a fi ghilotinat / și îți trimit din valuri ultimul surâs / păcănе mașina de călcat /.../ omul a visat pentru ultima oară / Te iubesc! / și mestec în gură nisip / sufletul scârțâie ca uns cu sacâz / Fatal toate energiile se sting succesiv" (*Post-meridian...*). „Exotismul", care va fi și al *Plantațiilor* lui Tonegaru comunică cu proza cotidianului, înscriindu-se cu prospețimea-i elementară în replică la peisajul stagnant ce-l obsedase și pe Voronca: „Cum mucezește timpu-n calendare / prin inimă cum trece cu săgeți, / dormim acum la umbra veacurilor sucombate. // Cândva atlantic fui un rege-n Babilon / tu sclavă de ciment și

soarele în păr /.../ Tovarăşe de acum 5 000 de ani / din părul tău / cu totul azi scurtat / şi tuns frumos à la garçonne / vitregia veacului / parfumul / şi pudra Coty Rachel No. 2 / n-au putut alunga încă / mirosul mâlului din Nil / al pieilor de crocodil / şi al cavernelor străbune / în cari ne-am iubit întregi şi goi / printre şerpi, broaşte şi noroi"... (*Preludiu la sfârşitul veacului*). Aceeaşi vitalitate elementară explodează şi într-un *Descântec* care, sub moto arghezian, asociază fragmente de limbaj obişnuit cu cuvinte inventate: „Hau! Hau! Hau! / rota dria dau / simo selmo valen / fată cu păr galben / vermo sisla dur / aici împrejur"... Cât despre mostrele de poezie „penetrantistă", cum par a fi versurile publicate în numărul 5 al revistei sub titlurile *Penetral* şi *Nerv*, acestea sunt şi mai puţin convingătoare, menţinându-se la nivelul unor abstracţiuni programatice redactate neglijent: „Cine va înţelege oare valoarea metalului pur / fără falşificări fără amestec aproape absurd / constituind fondul penetrant al genului acesta în care sufletul mi se plantează ca arbori în grădini"; sau: „Cu peniţa înjunghii adânc carnea hârtiei / Făcând să ţâşnească vibraţii / Idei şi vibraţii".

În sarcasme şi stridenţe programatice se exersează tânărul director de la *Urmuz* şi în paginile sale de proză (*Căţeaua bragagiului* şi *Nocturnă. Scenariu de cinema*, în nr. 3; *Amestec lipător* — în nr. 5), ce evidenţiază, dincolo de violenţa unor imagini scatologice, o conştiinţă de stil urmuzian a convenţiei literare.

Bilanţul acestui moment este deci unul de realizări fragmentare, foarte caracteristice însă pentru personalitatea în formare a poetului. Trecând printre colaboratorii revistei *unu* (mai publica şi în arghezienele *Bilete de papagal*), el se va impune repede tocmai prin particularul patos al *revoltei*, de intensităţi paroxistice, cu totul diferit de cel al unui Voronca, ce era gata să se deschidă spre romanticul *extaz* şi spre o finală *revelaţie apoteotică* („apoteoza spasmului ultim"). Ceea ce Bogza numeşte „exasperare creatoare" e o stare de spirit complexă, aliaj de revoltă socială şi literară desigur, dar şi rezultat al unui mai general „conflict cu aventura terestră" — cum va spune mai

târziu. O stare de tensiune permanentizată, intensificată la maximum, „perpetuă răzvrătire împotriva oricărei așezări în confortabil", ridicată la scara întregii existențe: „Exasperarea ca *substanță a vieții*" (subl. n. — I. P.).

În 1931, când tipărește *Exasperarea creatoare*, Bogza formulează în modul cel mai limpede o atitudine ce transpărea încă din vremea luărilor de poziție din *Urmuz*. El se află acum destul de aproape de suprarealism prin exacerbarea revoltei și „conflictelor", a acelei „convulsii" în care și Breton văzuse un atribut *sine qua non* al frumuseții. Definită drept „o tragedie departe de orice veleități de a face literatură", „activitatea în cerneală" a scrisului e raportată ca și exclusiv la *autenticitatea trăirii:* „acțiune în panică", „un spasm și un scrâșnet de fiecare clipă", „o necesitate organică".

Or, într-o lume a convențiilor și „codurilor de maniere", care e, implicit, una a convențiilor literare, poezia va fi definită, inevitabil, în termeni cu precădere negativi, de opoziție și ruptură, ca să vorbim ca Eugen Ionescu. Întrucât planul literaturii e „un plan de dulce și scăzută înțelegere", caracterizat de o „râvnire a confortabilului", scrisul s-ar cuveni să regenereze „strălucirea inițială" a unui *plan primar* al trăirii, emoției, tensiunii existențiale. Aplicată actului creator, eticheta de *literatură* „ar veni ca o contrafacere, ca o insultă". De aceea, autorul *Exasperării creatoare* va găsi în *revoltă* cuvântul-sinteză, în care negația oricărei constrângeri și afirmarea autenticei realități lăuntrice se contopesc: „mai mult decât dorința unei realizări în cântec, la baza poeziei este revolta". (Peste câteva numere, el va relua într-o notă spusele lui G. Ribemont Dessaignes, după care „viitorul poeziei este [...] condiționat de mai marea sau mai mica ei înverșunare împotriva oprimării"[1]. Pentru a le realiza pe amândouă, o condiție ar fi *sinceritatea* față de sine și față de lume a poetului — și e semnificativ că Bogza o asociază cu *dinamismul* trăirii vorbind despre „dinamica acestei sin-

[1] *Acvarium*, în *unu*, nr. 37, iulie, 1931.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

cerități fără echivocuri"[1].) Știm, pe de altă parte, în ce măsură „reabilitarea visului" e legată de refuzul „alterării" amintitului „plan primar", prin „perfidia educației", a regulilor burgheze de comportament, după cum, citind un alt articol, *Jurnal de chaise-longue*, din aceeași perioadă, întâlnim această foarte caracteristică propoziție, ce arată încă o dată cât de intim comunică voința de *sinceritate* și *autenticitate* a poeziei cu nonconformismul estetic: „Nimic nu mă bucură mai mult decât deprecierea marilor valori"[1].

Versurile din *Jurnal de sex* și *Poemul invectivă* trebuie citite pe acest fundal reflexiv. Căci, înainte de a avea o valoare poetică propriu-zisă, ele o au pe cea metaliterară, de manifest: sunt expresia unei reacții polemice, a sfidării convențiilor sociale și estetice, a unei programatice căutări a planului primar, „neviciat de nici una din formulele codurilor de maniere". E o poezie care se mărturisește ca experiență vitală necenzurată, vizând perfecta concordanță dintre trăire și expresia ei. O paralelă poate fi făcută, la acest nivel, cu ideile lui Camil Petrescu despre autenticitate ca omogenitate și solidaritate structurală, contact originar cu viața, ca și cu al său „memento necesar al realului", despre care vorbea autorul *Versuri*-lor din 1923, într-o argumentare târzie. „Nu pentru paradox — scrie Bogza —, ci pentru stabilirea unui firesc de atitudini, precizez că în cadrul absolut al cuvântului intră tocmai acea serie de realități socotite de obicei ca impure. Fiindcă *e pur tot ceea ce nu face eforturi pentru artă, tot ceea ce nu prezintă nici un compromis, nici o scădere față de eticheta sub care trăiește, indiferent de raporturile dintre acea etichetă și exigențele moralei generale*" (subl. n. — I.P.)[3].

---

[1] *Profesie de credință pentru grupul „Alge"*, în *unu*, nr. 35, mai, 1931.

[2] *Unu*, nr. 37, iulie, 1931.

[3] *În vocabular, divagații și precizări*, în *unu*, nr. 32, decembrie, 1930.

Frecventarea teoriei psihanalitice a lui Freud, cu căutarea de soluții pentru eliberarea de diversele forme de refulare și cenzură generate de „principiul realității", de instanța dictatorială a *supraeului*, e evidentă. „Sublimarea", în artă, a unor impulsuri altminteri reprimate e regăsibilă și la Bogza, care va afirma că s-a folosit de imagini și de cuvinte tari pentru a-și „mântui sufletul [...] de intensitatea unor turmentări atavice"[1]. Din perspectiva comunicării, a raporturilor cu „convenția", violențele de limbaj ale acestor versuri au în vedere — cum observam și altă dată — imposibilitatea îmblânzirii, a domesticirii într-o „formulă" sau alta a unei atari poezii. (Mai recent, Marin Mincu are dreptate să scrie, la rândul său, că: „*Limbajul-insultă* este împins până la forme extremale pentru că, probabil, în concepția poetului, este singurul ce nu poate fi comercializat"[2].)

Oricum, este limpede că Bogza vrea să facă poezie *împotrivă* poeziei acceptate, participând la acea campanie de necesară umilire a poemului tradițional, despre care se pronunțase și B. Fundoianu, substituind — pe urmele lui Arghezi — universului de diafanități al „discursului amoros", unul ce trebuia să jignească urechile „bine educate": știm, acum, din *Jurnal*, în ce măsură „stridența", „luciditatea corozivă", „grotescul" îl preocupau, în acel moment, pe tânărul iconoclast.

În *Jurnal de sex*, „stridența" e a senzualității afișate, a unor obsesii eliberate prin transcriere aproape brută. *Aproape*, fiindcă textele sunt totuși structurate strofic, respectă cu oarecari libertăți minimul de reguli prozodice și apelează, din când în când, la metaforă, pentru a sugera, zigzagând printre zonele „interzise", o anume prospețime elementară și chiar un fel de puritate în sens... tradițional: „incendiul sângelui dezrobit", „îmi latră inima flămândă ca un câine", „miracolul brațelor goale",

---

[1] *Trei fragmente în jurul unui articol din codul penal*, în *unu*, nr. 49, noiembrie, 1932.

[2] M. Mincu, *Studiu introductiv*, la *Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 44.

„muzica albă a piciorului pur / cântând din epidermă ca o privighetoare", „zăpada șoldului", „am încăput unul în altul cu sângele nostru cântând" etc. Ponderea decisivă nu e însă a acestora, versurile părând a fi scrise, în majoritate, pentru a agresa gustul cititorului. Câteva dintre ele, mai „cuminți", pot fi citate ca fiind expresive pentru un program solidar cu ceea ce publicistul Bogza credea despre puritatea poeziei ca *autenticitate:* „Pentru trupul tău vorbele în sânge mi le-am scăldat / am pus o bucată de carne în fiecare cuvânt / din pulpa-ți putredă am făcut un lemn sfânt / și peste pântec grămezi de nori ți-am aruncat // cu pluguri vii am brăzdat în carnea ta rea..." (*Fugiri*). Arghezismul e evident, însă versurile nici nu vor, nici nu pot, în acest moment, să se apropie de cota valorică a maestrului. Contează întâi de toate eliberarea obsesiei în acest jurnal al turmentărilor cărnii și al neliniștilor fiziologice ce-și găsesc uneori formula mai sublimată („Caut oblu-n carne gustul unui vis / plămădit în sfere și în umbră deasă", și oasele noastre amestecate închipuiau fericitul schelet / când trăiam la un loc în același trup încă nerupt în două"), dar a le califica drept niște simple „versuri priapice", cum face G. Călinescu, în *Istoria* sa, e totuși excesiv. Căci *Jurnalul de sex* e departe de a propune doar imaginea unei exacerbări a simțurilor, pura plăcere a dezlănțuirilor senzuale, fie și ca semne ale unei vitalități debordante. Dovadă, între altele, un poem precum *Coborâri*, unde decorul iubirii e unul violent-grotesc, în care sacrul e profanat de obscenitate, mai curând o bolgie infernală pentru o umanitate damnată:

Am găsit oriunde un noroi gros
și-n mănăstiri de cuvioase putrede
aveau icoanele mirosuri râncede
doar maicile candide iubeau cu burta-n jos.

Ne-am pipăit urlând de plăcere și ură
peste noi oamenii au azvârlit cu var
dar răscolind în carne un episod murdar
făcutu-ne-am prin asta iubirea mult mai pură.

Finalul sună iarăşi programatic, amintind de notele din *Urmuz* (*Piatră cubică*) şi evidenţiind încă o dată semnificaţia cărţii întregi, care nu e atât de ordinul împlinirii estetice, cât de cel al ideologiei avangardiste în latura ei contestatară, antipoetică: cu ochiul „mai adâncit în carne decât în astre vechi", poetul nonconformist întoarce spatele unei întregi tradiţii literare.

Jurnal de sex nu e însă decât preludiul, încă vital şi frust, al unui apocalips al carnalului, care-şi va găsi expresia în placheta din 1933, *Poemul invectivă*. Fixate în cerneală tipografică, amprentele digitale ale autorului apar înaintea paginii de titlu, subliniind atitudinea de frondă. Raportat la universul cărţii, gestul capătă o semnificaţie aparte: e marca autenticităţii şi sugestia „planului primar", al experienţei directe a realului, pe care, înainte de a-l semna ca „poem", îl trăieşte la modul „incult", în afara oricărei convenţii. Scriind, pe de altă parte, despre o lume condamnată, poetul are conştiinţa vinovăţiei sale, căci poartă germenii marii rebeliuni, sămânţa distrugerii. El oferă deci, simbolic, dovada ultimă şi de necontestat a unei vinovăţii oarecum fără vină, tragică prin silnicia ei.

Caracterul antipoetic al acţiunii întreprinse de Bogza aici e încă mai evident decât în *Jurnal de sex*. Departe de a voi să „transfigureze" o realitate dată, poetul are unica ambiţie de a realiza un revelator reportaj al infernului biologic, de a descoperi feţele unei Sodome în prăbuşire. Faptul în sine, ca manifestare a „planului primar" existenţial trebuie să vorbească singur, înregistrat ca atare şi întorcându-se, ca un act de acuzare, împotriva lumii. Poetul va alege deci pentru vehementul său „reportaj" aspectele cele mai degradante şi mai umilitoare — dramele sordide, incestul, amorurile monstruoase, izbucnirea sălbatică a instinctelor. Şi, din când în când, ca în volumul din 1929, câte un poem mai puţin sumbru cere doar dreptul la expresia necenzurată a erosului.

Un *Poem ultragiant*, dedicat unei servitoare, ca altă dată prostituatei, sugerează ceva din programul acestei poezii, care nu numai că-şi refuză orice impuls idealizant, ci se vrea, pe deasupra, o sfidare la adresa ordinii existente:

Servitoare cu pântecul mirosind a ceapă şi a pătrunjel
Servitoare cu sexul ca o mâncare de pătlăgele vinete
Scriu despre tine poemul acesta
Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze
Şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili...

În acelaşi sens, o fisură în onorabilitatea „feciorilor de bani gata" e surprinsă cu un zâmbet demonic de satisfacţie:

Feciorii de bani gata au părăsit palatele
Şi s-au oprit în faţa destrăbălatelor pierduţi
Ele i-au salutat, ei s-au apropiat tăcuţi
Feciorii de bani gata sărută lung destrăbălatele.

Credinţa în „viziunea sexuală a întregului univers viu" mărturisită, pe urme freudiene, într-o pagină din revista *unu*[1] sau, cum s-a spus, „falocentrismul său"[2] atinge însă frecvent intensităţi maldororiene ale sfidării. Chiar primul text, intitulat aparent benign *Prefaţă la un roman de dragoste*, afişează deja, cu o studiată răceală, o mască cinică înrudită cu cea a eroului lui Lautréamont, sugerând ravagiile instinctului dominator: „Privesc trupul tău fraged de fată tânără / şi o furtună de gânduri infernale se dezlănţuie în mine / Sângele şi oasele mele încă dictează tot ce trebuie să fac / N-am să mă dau în lături de la nici o ticăloşie / Fiinţa ta plăpândă a fost scrisă puternicului din mine / şi tu eşti prada pe care de mult am aşteptat-o să-mi cadă în ghiare". Pentru ca, sub titlul *În anul acela străvechile aşezări se zdruncinară*, să asistăm la o viziune de coşmar, de negre desfăşurări expresionist-suprarealiste, în care frustrările instinctului se adaugă tensiunilor provocate de tragedia războiului, ca să explodeze într-o imagerie apocaliptică de o violenţă fără precedent în literatura română, ca în acest încă şocant final, ce nu evită cuvintele interzise, ci le lansează sfidător, cu o

[1] *Crez*, în *unu*, nr. 12, aprilie, 1929.
[2] Aleksandăr Petrov, *Cheia lui Bogza*, postfaţă la *Poemul invectivă*, Panciova, Colecţia revistei „Lumina", 1986, p. 39.

încărcătură de mai multe ori subversivă pentru ordinea socială și literară existentă: „Fetele au căzut în genunchi / Și și-au oferit delirând trupurile dezlănțuite spre nebunie / Băieții care plecau la moarte poate că tot s-ar fi oprit o clipă // Dar era prea târziu // Deasupra cerul începuse să se răstoarne / și țâța de dinamită a granatei îi făcea să ejaculeze pentru ultima oară / O spermă neagră din care se ridicau în aer primele flăcări ale apocalipsului".

Majoritatea textelor din *Poemul invectivă* se înscriu în acest registru în care „dragostea [e] amestecată cu moarte", sau cunoaște devieri și pervertiri către oribil și scabros. Cu un nu prea jucăuș joc de cuvinte, s-ar putea zice că aceste pagini oscilează, în chip semnificativ, între scatologic și escatologic: întreaga murdărie și mizerie fiziologică și morală a acestei lumi *înregistrate* în *realitatea* ei inavuabilă e semnul violent și alarmant al unui *sfârșit*, traduce o stare de *revoltă*, un scrâșnet și o grimasă dureroase. Acuzat de imoralitate la apariția cărții, poetul s-a explicat de altfel, convingător, scriind că: „Violența de expresie presupune o violență de suferință care exclude, de la început, prezența oricărui element pornografic, pornografia implicând în condiția ei esențială satisfacția"[1].

De fapt „violența de expresie" e folosită cu conștiința că ea abia atinge violența *realului:* țelul esențial e de a realiza perfecta suprapunere, coincidența dintre cuvânt, obiect, eveniment, de a face palpabilă, în discurs, asprimea realității. Cum a observat foarte bine Marin Mincu, „Bogza parcurge invers drumul către suprarealitate și salutar în punctul de pornire, [...] descrie realitatea însăși, care, prin simpla transpunere în cuvânt devine halucinatorie, mediumnică, delirantă, onirică"[2].

Ar avea însă loc — mai crede criticul citat — o întoarcere la *literatură*, dată fiind știința poetului de a extrage „elementul senzațional din realitate" și tratamentul „baroc" al „copiilor după natură". În orice caz „literatură" există, inevitabil, am

[1] *Trei fragmente...*, loc. cit.
[2] M. Mincu, *op. cit.*, p. 45.

zice, şi din motivul elementar că nu se poate renunţa la limbajul figurat, că, traversând întinse zone voit prozaice, aparent de pură notaţie necanalizată retoric, poemul descoperă totuşi *construcţia* şi, situat prin forţa lucrurilor într-un context literar, îşi evidenţiază nu o dată substanţa parodică, gustul pentru înscenarea grotescă, o anume înclinaţie ludică. Cutare poem transferă, de pildă, obsesia erotică în lumea obiectelor (*Efebul gherdap provoacă moartea batozei psihopate*) obţinând, urmuzian, efecte grotesc-hilare, prin surprinderea mecanicii pure a stării psihice: „Şi muri... acea batoză / Puternic suferind / De-o stranie psihoză / şi de mârşavul jind". Altădată, se imită, cu farmec, cântecul de mahala cu gust pentru senzaţional şi melodramă, ca în *Balada ucigaşului Maruth* — un fel de versiune *kitsch* a „snoavei" argheziene *Pui de găi*; „bătrânul individ Maruth" râvnea la nepoata amantei sale, care o păzea cu străşnicie: „Acră babornița veghind / Maruth înnebunind / / O noapte mârşavă bătrână / Dormea ca o scroafă pe-o rână / / Maruth suferea / Ca o bufniţă, ca o cucuvea". Caracterul romanţios al unei anume producţii poetice e ironizat şi caricat, coborât în registru prozaic, demitizant: „Clădit pe mlaştini, somnorosul port / Visa la sud, putea a mort / şi în el una a tămâie / într-o postură de momâie / Întinsă pe araci ca via / Îşi făcea gravă meseria /.../ Vindea cântând, sirenă, ca-n basm şi epopee". La altă pagină, un *Gheorghiţă cismarul*, care visează la fata boierului, e compătimit de maică-sa în acest limbaj mimând oralitatea: „Gheorghiţă maică (îl căinează mumă-sa) / ştiu eu ce te doare pe tine / Dar nu-ţi pierde firea şi nu te mai gândi / Că mi te prăpădeşti de tot / Gheorghiţă a continuat totuşi să se gândească / Şi să se prăpădească". Ascendenţa *Florilor de mucigai* e vizibilă peste tot în *Poemul invectivă* care descrie o lume similară, însă cu o violenţă a notaţiei reportericeşti „crude" ce se opune radical „esteticii urâtului". Lumea lui Bogza nu iese din spaţiul infernului, părând a fi sortită unei osânde definitive.

Numeroasele versuri rămase în revista *unu* sunt aşchii din acelaşi bloc compact. Unele exploatează tehnica reportajului, intensificând la maximum latura brutal-senzorială a evenimen-

tului preluat din zona „faptelor diverse" (ca *Nicolae Ilie. Teroarea olfactivă*, unde moartea unui sondor într-un incendiu e descrisă cu un realism care împinge concretul la limita halucinației); altă dată, descrierea unui interior în termeni aparent neutri, nu se poate dispensa de apelul la câte o imagine ce aruncă asupra secvențelor „jurnalistice" o lumină revelatoare (v. *Plat du jour*, în care textul invocă de două ori, în sprijin, mărturia „realității" — „aceasta nu-i delir, ci camera lui saşa", „aceasta nu-i imaginație, ci realitatea" — dar unde „de sub cuvinte / poeții au început să iasă ca lupii şi ca avioanele", ori „undeva, peste nouă țări şi nouă mări / exilată, e lampa"). Viața, în dimensiunile ei cele mai obişnuite, trece în text, într-o suită de însemnări ce trebuie să devină semnificative tocmai datorită suprapunerii dintre mişcarea evenimentului extern şi cea a construcției poemului, ca în finalul aceluiaşi *Plat du jour*: „astfel a venit dimineața şi ziua fatală / când am fost mai lung şi mai plictisit / când am cunoscut pe doamna claudia milian / când pe stradă a trecut autocamionul 3677 / când fără a voi să fac filosofie / m-am gândit deşertăciunea / deşertăciunilor, totul e deşertăciune / şi am terminat poemul în tipografie / plictisit, / lung / şi neştiind la urma urmelor ce-ar trebui să fac".

Că Bogza e capabil să imprime viziunii acea tensiune misterioasă, specifică suprarealismului, care face ca realul să devină straniu-halucinant, menținut ca într-o teribilă hipnoză de forțele eului poetic, o dovedeşte poemul *Tăcerea dezlănțuită* (datând din 1931 şi semnat *andré far*), una dintre piesele sale antologice: „Acum, îşi împlinea poetul gândul lui de tăcere universală / strânse-n dinți virtutea ruginei din gâtlejuri / ca pe o glandă o grefase în trupul zgomotoşilor / şi a doua zi oraşul se zvârcolea în panică. /.../ o femeie a vrut să râdă şi râsul i-a fost de vată / o placă de gramofon se învârtea mută sub acele neputincioase /.../ tăcerea creştea în case şi în gâtlejuri / lipsite de zgomot urechile se desprindeau veştede de pe cap /.../ cineva încerca spărgând geamuri cu pumnii / dar nici un sunet n-a putut fi stors din materie /.../ atunci aproape de timpan oamenii şi-au slobozit revolvere / şi au căzut palizi prin şanțuri fără să

poată auzi detunătura / înfuriate, cetățile s-au dărâmat între ele cu obuze / un hohot de râs monstruos a izbucnit de la un capăt la celălalt al pământului / dar tăcerea era halucinantă, imensă, sfâșietoare, așa cum o dorise poetul".

Puternicul *Poem petrolifer*, publicat în penultimul număr al revistei *unu* (noiembrie 1932) înscrie în ritmuri aluvionar-whitmaniene confesiunea patetică a eului solidar cu o umanitate văzută sub semnul elementarității, al energiilor primare, pe care verbul poetic și le asumă. refuzând orice idealizare: „Vă voi vorbi despre oamenii petrolului / și despre sufletul lor mai negru și mai inflamabil decât petrolul. // Vă voi vorbi despre mine / fiindcă nimeni mai mult decât mine nu poate fi un om al petrolului / și sufletul meu negru și inflamabil / mă face să vă vorbesc vouă celorlalți oameni, cu toată brutalitatea /.../. Eu care sunt negru și urât / și care asemeni dealurilor petrolifere / am mocnit întotdeauna ceva groaznic în măruntaiele mele, / eu, care murdăresc și distrug tot ceea ce ating / și care asemeni petrolului sunt, ticălos, pătimaș și ignorant / și nu-mi pasă de prăpădul pe care vorbele mele îl aduc pe lume. // Eu acesta vă voi vorbi despre petrol și crimele lui"...

Suntem în zona unui *realism* fundamental, a refuzului artei ca domeniu autonom, a unei revolte întreținute mereu la cea mai înaltă tensiune — așa cum le va reafirma manifestul amintit din *Viața imediată*, publicat în anul următor. Amplul poem *Cântec de revoltă, de dragoste și moarte*, tipărit abia în 1945 dar datând, cum precizează autorul, din „epoca haotică și prerevoluționară a anilor 1930", indică totuși o decantare formală mult superioară *Poemului invectivă* și o altă perspectivă spre elementar, proiectat acum în rețeaua imensă a corespondențelor cosmice. Epoca de „nevroză colectivă, de fierbinte și adeseori psihopată sete de viață", ca și acea „altă dramă [...] a individului ca ființă biologică", despre care se vorbea în *Poezia pe care vrem să o facem*, sunt retranscrise și în motoul noului poem, în cadențele ample ale versului:

deznădăjduit eram și plin de o cumplită revoltă împotriva
mizerabilei condiții umane,

visând mereu flăcări mari, apocaliptice, care să prefacă în scrum
sărmanele noastre ființe imperfecte
și vulnerabile,
tânăr neîmblânzit, haotic, revoltat mai întâi de destinul
biologic al lumii.

Cântecul de revoltă... e construit ca un fel de odă, organizată în jurul simbolului central al „fecioarei galbene rudă cu marile dezastre ale dragostei" — semn al visului revoltat, al perpetuei neliniști, ce-și are începutul în chiar sâmburele cosmic, acel „oval de viață frământat și mai adânc de moarte", în același timp „oval de femeie, pântec, ocean și nebuloasă" și „stea de sânge roșie [ce] în fiecare noapte peste ultima generație răsare". Retorica bogziană, iubitoare de desfășurări analogice în spații de amplitudine astrală, așa cum o cunoaștem din poemele de maturitate, se află deja în largul său:

fecioară galbenă rudă cu nebunia cu sinuciderea
așa cum figurile geometrice sunt rudă cu oasele misterioase
ale frunții
și unghiul dintre soare și lună cu fluxul și refluxul oceanelor.

Fantasma „fecioarei galbene" capătă contur din date predilecte poeziei de descendență suprarealistă, dintre care nu lipsea spaima, nevroza, straniul, grotescul („Fecioară galbenă cu surâsul ca o autopsie / ca o floare de vitriol a neurasteniei"), iar în jurul ei gravitează un univers agonic, bântuit de neliniști și spaime („floarea fumegândă și prevestitoare a insomniei)", în „lumina violentă și nemiloasă a astrelor aducătoare de nenorociri".

Ca orice „mare damnat" (v. Rimbaud), cu rădăcinile în romantism, poetul se așază sub zodia stelei negre, care îi ghidează visul și exasperarea. Ca în mai vechile poeme, nopțile lui sunt „stridente", „îngrozitoare de febră și insomnie", păsări de pradă convulsive îl sfâșie, în timp ce orașul doarme liniștit sub lună. Spațiul e populat, ca în viziunile de coșmar expresionist, de vedenii terifiante, de apocalips, peste tot se insinu-

ează sentimentul sfârşitului „plantele distilează veninul caustic al pământului", „brazii trec ca hienele după cadavre, / copaci din care se fac coşciuge şi spânzurători / şi estrada de pe care se ţin discursuri şi prăjini din vârful cărora fâlfâie drapelele pline de sânge ale popoarelor"; oraşul pare cuprins de nebunie, sub steaua singură de pe cer, pe când poetul îşi poartă fruntea cuprinsă de flăcări. Această hiperbolică expresionistă e aplicată şi perspectivei asupra sentimentului erotic, care atinge, din nou, violenţe paroxistice: „cânt sânii tăi care mă dor prin vis până la sinucidere, / genunchii ca o ţară legendară de flăcări".

Elanul analogiilor între micro- şi macrocosmos, ce revine mereu, în solemne adagii, e cel ce dă poemului culoarea lirică cea mai convingătoare:

Fecioară galbenă rudă cu visul de dragoste al adolescenţei mele
aşa cum trupurile îngheţate ale exploratorilor sunt rudă cu liniştea
eternă a peisajelor polare
şi ochiul rece al morţilor cu rostogolirea pământului printre
astre pustii în mileniile viitoare,
.....
Fecioară galbenă rudă cu marile dezastre ale dragostei
aşa cum oasele noastre sînt rudă cu corăbiile care dorm pe
fundul oceanelor
şi razele albe ale lunii, cu vitriolul nevăzut care roade minţile
somnambulilor...

Prin comparaţie cu acest poem în care whitmanismul cunoaşte o derivaţie expresionistă, versurile din volumul *Ioana-Maria* (1937) mărturisesc o evidentă simplificare a discursului, care, fără să renunţe la o anume tonalitate solemn-retorică, reduce mult amploarea gesticulaţiei şi substituie vizionarismului tensionat-expresionist fluenţa calmă a reveriei într-o ambianţă cotidiană. Nucleele simbolice sunt reduse ca număr (*corabia*, din care se dezvoltă motivul dominant al *călătoriei*, *floarea* etc.) şi au mai curând rostul de a fixa în emblemă lirismul difuz din notaţiile „reportajului citadin" care este şi *Ioana-Maria*. Legătura cu poemele mai vechi poate fi descoperită, în

ciuda multor distanţări, într-o variantă a căutării *autenticităţii*, identificată de data aceasta prin sugestia *unicităţii*, a irepetabilităţii fiecărui moment trăit, căruia versul i se vrea transcrierea proaspătă, imediată: „Ioana-Maria, sunt întâmplări / care au loc în lume / o singură dată. //. Şi dimineaţa aceea de toamnă / când tu aveai în mână doi trandafiri / şi ne plimbam pe străzile oraşului / n-are să mai fie niciodată"... Geo Bogza se întâlneşte, aici cu Camil Petrescu, cel din ciclul *Un luminiş pentru Kicsikém*, preocupat de asemenea, de cuprinderea, în faptul aparent anodin al fiecărei zile, a vibraţiei inconfundabile a sensibilităţii.

Avangardismul tânărului Geo Bogza, cu iconoclasmul său vehement şi tensiunile „exasperării creatoare", e, de-acum, lăsat în urmă.

*

În spaţiul de rezonanţă al grupării *unu* se situează, în linii mari, şi producţia poetică a lui CONSTANTIN NISIPEANU (1907–1999), debutant, în 1928, în *Bilete de papagal*, cu colaborări, mai apoi, la craiovenele *Radical* şi *Meridian*, tipărit, cu mai toate cărţile sale (exceptând-o pe cea de debut, din 1933), de către Saşa Pană la Editura *unu*. Recenzia pe care o consacră poemelor sale din *Cartea cu grimase* (1933), Pompiliu Constantinescu reţinea cu justeţe „o notaţie violentă când din lotul *Florilor de mucigai* ale d-lui Tudor Arghezi, când din zona luxuriantului imagism al d-lui Ilarie Voronca, sau pur şi simplu în genul echilibristic al poeticei de la *unu*"[1].

E vorba într-adevăr de versuri cu aer nonconformist, reţinând ecouri ale avangardei din imediata apropiere, ce oscilează între ironizarea sentimentalismului romantic şi o anume brutalitate senzuală în tonalitate argheziană sau trimiţând spre poemele din anii '30 ale lui Geo Bogza. Texte precum *Ioana* („Ioana e frumoasă cu pântecul gol / Mânjit de soare ca de nămol, / Să i se vadă buricul turtit / Şi soldul de fruct pârguit"...) sau *Poem cu grimase* („Înfige peniţa gândului în artera unei dimineţi /

[1] P. Constantinescu *Scrieri*, ed. cit., vol. 4, 1970 p. 100.

Cum tresar sârmele de telegraf ale mâinilor / Când buzele îți ating palmele ca niște peceți") pot da o idee despre aceste deschideri.

O și mai mare apropiere de lirica practicată de gruparea *unu* este marcată de *Metamorfoze*-le din 1934, prin cultul imaginii vaporoase, sugerând o atmosferă de vis, ce învăluie un univers în perpetuă, spectaculară transformare. Un poem se intitulează *Pe insulă cu Ilarie Voronca*, altul e dedicat lui Saşa Pană, însă întreg volumul se află sub semnul imagismului caracteristic poeților de la *unu*. Regăsim și aici gustul pentru feeria exotică, o anume prețiozitate a desenului: tehnica „pointilistă" a notației: „Peste oglinzi voal de mătasă // Ridici visul în mâini / Ca pe un fruct exotic // Pleoapele șterg somnul / La nord palmieri de argint / Ghețarii înfloriți / Din pupile fug îngeri"; „Notele au rămas o amprentă pe timpane / Cântecul a murit ca o lebădă / Cu gâtul de cristal încovoiat" etc. Și mai aproape de imaginarul suprarealist se situează volumele *Spre țara închisă în diamant* (1937) și îndeosebi *Femeia de aer* (1943). Asociațiile insolite, generate de tehnica dicteului automat, întăresc atmosfera onirică deja conturată în cărțile anterioare, dându-i un plus de tensiune. Metamorfozele lumii din afară, surprinse cu precădere în volumele de început, își află acum corespondente mai adecvate în lumea lăuntrică, deschisă spre peisaje nu mai puțin surprinzătoare: „Eu sunt cheia cu care se descuie / Aceste porți transparente" — scrie poetul undeva —, iar poezia sa devine un fel de foaie de observație a dinamicii interioare: „Imediat s-a aprins un fluviu în mine", „Nouă cai și-au înfipt aripile / În sângele meu", „Acum e noapte și fumegă frica în mine" etc.

Punctul cel mai avansat în teritoriul poetic de substanță suprarealistă îl reprezintă însă la C. Nisipeanu poemul *Femeia de aer*, unde contactele cu creația suprarealiștilor din anii '40, cu precădere a lui Gellu Naum, se lasă ușor ghicite. Mitul suprarealiștilor, de origine romantică, al „femeii mediatoare", „feerice" (v. A. Breton, P. Eluard) poate fi regăsit aici în „femeia aer", Ranna, „eroina" ciclului din 1943, într-o poezie de o mai îndrăzneață inventivitate imagistică, în care „dacă închizi ochii,

totul se transformă după cum îți este inima". Ranna este de fapt un fel de replică feminină a lui Vasco de Gama, protagonistul simbolic al poemului omonim de Gellu Naum, agent al metamorfozelor într-un univers fantasmatic. Artificiile poetizante nu lipsesc, chiar de la începutul poemului („Atunci am mai adus o dată mâna prin aer / Și am rupt o bucată de suflet / Pe care am legat-o fundă / În părul femeii cu trupul de aer"; „Dimineața corăbiile sunt spălate pe dinți / Cu apă de fluturi" etc.), dar, în comparație cu versurile mai vechi, saltul e evident, către o viziune mai autentic suprarealistă, de interferențe onirice ale imaginilor și disponibilitate asociativă a cuvintelor. „La ochi este admis orice monoclu" — anunță, programatic, un vers, „Scaunele pot fi privite cu timpul", un trecător „va trebui să caute un mijloc de comunicare / între apropiere și pisici", „Viorile au câte un copac în plus", „Umbrele se dezlipesc de pe obiecte / și capătă viață proprie". Mobilitatea metamorfozelor se dorește maximă („Când oglinzile se prefac în aburi / Corabia devine un flaut / Din care pădurile se scurg / Ca niște păsări de apă" etc.), recuzita convențional-suprarealistă e convocată pentru a sugera latura vag neliniștitoare a viziunii: „Dintr-o vitrină manechinele au plecat la plimbare, / lăsând imprimată pe geam umbra lor care a devenit un pian / La care trecătorii se opresc să cânte game // Ranna a cules multe game și acum cu brațul plin / Va putea să construiască un ocean / și o corabie pentru navigat în întuneric"... Adevărata angoasă, fiorul „metafizic" suprarealist lipsesc însă din aceste versuri ce transcriu cu un calm aproape rece proiecțiile luminoase ale imaginației „Un coșar mătură copacii pe dinăuntru / De șacali și de umbre. / Coșarul e limpede ca o sticlă de ochelari. / În el se adună toate cântecele pădurii / Și se prefac în oglinzi. // Ranna își privește gândurile cum se retrag în artere..."

Tot în Editura *unu* fuseseră tipărite în 1930 versurile ludice, cu aer de parodie la poezia ermetizantă, din *Bust* de DAN FAUR (colaborator și al revistei), iar VIRGIL CARIANOPOL își înscrisese numele pe placheta de poeme *Un ocean, o frunte în exil* (1934), în umbra lui Voronca din *Patmos*. (Alte versuri,

sub titlul *Virgil Carianopol*, anunțaseră cu un an mai devreme fugitiva trecere a poetului prin spațiul avangardei, înainte de definitiva sa adeziune la tradiționalism.)

*

În peisajul mai sărac (dacă exceptăm numeroasele „prozopoeme" semnale de Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu ori Saşa Pană) al prozei propriu-zis avangardiste publicate în *unu*, o menţiune merită producţia urmuziană a lui MOLDOV (Marcu Taingiu, 1907–1966), întemeietorul, alături de Saşa Pană, al revistei *Repertoriu*, placheta editată la *unu* în 1935, este într-adevăr ce spune titlul, dar un repertoriu de teme preluate de la precursorul avangardist. Umbra „paginilor bizare" se întinde, dominantă, peste micile proze ale căror eroi, Gogò, Şmaie, Hihă a lui Rumache, Kakarad sau Pmbzzi, pot fi recunoscuţi imediat drept urmaşi direcţi ai personajelor din *Algazy & Grummer*: „Gogò este o mustaţă cu domiciliu permanent pe buza de sus, de pe care nu s-a dezlipit niciodată, căci aparţine unui om cu voinţă incomensurabilă", „Kakarad e un cioc cu sfârc — atârnând ca un monoclu pe sfoară — pe ceafa celui mai mare creator de statui vii", Pmbzzi e „rotund şi atârnă de lanţul ceasornicului", Şmaie „este un tip compus din ochelari, boccea, calendar şi trapez de lemn cu om săritor" etc. Pastişe îndemânatice deci, depăşite doar de experienţa încercată, împreună cu Saşa Pană, de a scrie un „roman" ale cărui capitole să fie compuse din cuvinte începând, în majoritate, cu aceeaşi literă. Din *Alfabet* au fost scrise numai două secvenţe, publicate în numerele 28 şi 30 ale revistei *unu* din 1930: exerciţii de canalizare, într-o structură gramaticală coerentă, a hazardului lexical („Abilitatea abandonată peste un abis abject ca un abces sparge abajurul cerului prăvălit în apele fântânilor"; „Balada care flutura sub un baldachin de baletiste apleca o balustradă peste un bazin în beatitudine....").

*

Întrebat, la apariţia volumului de eseuri *Sadismul adevărului* (1936), dacă a existat la noi o mişcare suprarealistă, Saşa

Pană răspundea în termenii următori: „— Nu, o mișcare care să se înglobeze întru totul manifestelor lui Breton — cum se întâmplă în Belgia, Cehoslovacia, Serbia și chiar Japonia — n-a existat și nici nu există. // Și punctul divergent este atitudinea politică, care lipsește din poemele și prozopoemele atât de aproape de poezie — cavalcadă de imagini din subconștient — cari s-au publicat în unica revistă cu profunde afinități suprarealiste — *unu*“[1].

Dacă în privința „punctului divergent“ aprecierea e discutabilă — date fiind evidentele simpatii pentru stânga politică din ultimele apariții ale revistei, îndeosebi la Gheorghe Dinu —, poetul e îndreptățit să vorbească doar de niște „profunde afinități cu mișcarea franceză, întemeiate cu precădere pe „imagismul“ caracteristic, apropiat de „dicteul automat“. Cum s-a putut vedea din parcurgerea colecției revistei și a producției sale poetice, momentul avangardist de la *unu* e, încă, unul de tranziție, schimbând doar anumite accente în interiorul „sintezei moderne“ integraliste. La data la care Sașa Pană își acorda interviul, apărea însă prima carte a lui Gellu Naum, *Drumețul incendiar;* iar „drumul“ său străbătea deja alte peisaje, mai „primejdioase“.

[1] Dagal, *Cu d. Sașa Pană, despre suprarealism și „Sadismul adevărului“*, în *Facla*, XVI, nr. 1559, 8 aprilie 1936.

SUPRAREALISMUL

I. REPERE PROGRAMATICE

Cât de mult înțeleg să se distanțeze suprarealiștii din anii '40 de predecesorii lor grupați în jurul revistei *unu*, se poate vedea, în termenii cei mai limpezi, din broșura-manifest tipărită în 1945 de Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu sub titlul *Critica mizeriei*. Pe fondul violentei nemulțumiri față de felul cum a fost receptat fenomenul suprarealist în critica românească (poliția și „critica oficială", de la Perpessicius și Tudor Vianu, la Adrian Marino, sunt situate vehement polemic, pe același plan al „aparatului de oprimare organizat"), autorii manifestului îi acuză pe „moderniștii" români de a fi acordat atenție exclusiv problemelor formale, în speță *imaginii* poetice, dezinteresându-se de sensul mai profund al demersului suprarealist: „Pentru moderniștii din România, problema a rămas, evident, o problemă formală. Teoreticienii de la *unu*, *75 H. P.* etc., trecând prin Franța, au rămas surprinși văzând că revolta suprarealistă depășea imaginea poetică. [...] Această preocupare *numai formală, numai poetică*, este într-adevăr un produs unic, caracteristic mișcărilor de avangardă de la noi. Ei i se datorește pe de o parte eșecul spiritului nou în România și, pe de altă parte, înțelegerea confuză, reacționară, a suprarealismului, înțelegere caracteristică de asemenea României și a cărei responsabilitate apasă în întregime pe umerii poeților. Ea stăruie încă în capul acelora care văd în suprarealism «o revoluție verbală», a

acelora care *iau suprarealismul ca punct de plecare*, fără avut vreodată un contact real cu toate acestea."[1] În același sens vor fi respinse, tot aici, interpretările date suprarealismului de către Saşa Pană, în volumul *Sadismul adevărului*, şi chiar puncte de vedere ale unor membri ai grupului suprarealist român, ca Gherasim Luca şi D. Trost, acuzaţi că s-ar distanţa de spiritul mişcării, „în favoarea unui misticism din ce în ce mai accentuat"[2].

În opoziţie cu asemenea atitudini, autenticul înţeles al acţiunii suprarealiste este numit în „PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului"; orice încercare de reducţie e amendată, respingându-se „această insistentă orbitoare ofertă de decoraţii pentru merite secundare şi formale, această graţie care se acordă suprarealismului cu condiţia însă de a fi decedat în prealabil sau măcar cu condiţia să se lase puţin curtat de dumnezeu, puţin confundat cu metafizica, puţin amestecat cu orice"[3].

Răsună, cu evidenţă, în aceste luări de poziţie, reevaluările intervenite în programul mişcării îndrumate de André Breton o dată cu *Al doilea manifest al suprarealismului* (1929), unde atitudinea politică a militanţilor săi e definită ca adeziune la materialismul dialectic şi la Revoluţie ca „primă condiţie a spiritului" pentru „eliberarea omului" (cu păstrarea, adăuga Breton, a independenţei mijloacelor specifice demersului suprarealist, respectiv a angajamentului social)[4].

Apariţia, în iulie 1930 a revistei *Le surréalisme au service de la révolution* (care înlocuia *La révolution surréaliste* — 1924–1929) şi dezbaterile din paginile ei, „afacerea Aragon" (despre care am mai amintit în legătură cu radicalizarea atitu-

---

[1] *Critica mizeriei*, Bucureşti, „Colecţia suprarealistă", 1945, p. 5.
[2] *Ibidem*, p. 6.
[3] *Ibidem*, p. 3, 6.
[4] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 110–111.

dinilor în cadrul grupării *unu*), conferința lui Breton privind *Poziția politică a artei de azi* (Praga, 1 aprilie 1935) sau cuvântarea sa din același an la *Congresul scriitorilor pentru apărarea culturii*, de la Paris etc. întreținuseră o atmosferă foarte dinamică, adesea de extremă tensiune, cu neînțelegeri și excluderi noi din grupare, dar și cu reafirmarea decisă a continuării și aprofundării cercetărilor întreprinse pe calea mai de mult schițată ce trebuia să ducă la surprinderea „funcționării reale a gândirii". Era momentul când se puneau noi accente asupra necesității provocării unei „crize de conștiință dintre cele mai generale și mai grave", când „revolta absolută, nesupunerea totală, sabotajul în regulă" erau chemate încă o dată să se opună „micului sistem de ticăloșire în vigoare", iar aspirația totalizantă a suprarealismului, sub semnul unei *coincidentia oppositorum* capabilă să dea seama despre complexitatea „mobilului" acestei activități era înscrisă între primele paragrafe ale celui de-al doilea *Manifest:* „Totul ne face să credem că există un anumit punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, înaltul și josul încetează să fie percepute în mod contradictoriu"[1].

Într-un asemenea context de idei la definirea căruia se adaugă și interesul particular acordat „hazardului obiectiv", „obiectului suprarealist", „metodei paranoic-critice" lansate de Salvador Dali, rimbaldienei „alchimii a cuvântului" în strânsă relație cu practicile alchimice, mediumnice, sau astrologiei, se reafirmă în termeni decișii delimitarea în raport cu preocupările artistice: „E limpede — se scrie în *Al doilea manifest*... — că suprarealismul nu e interesat să țină prea mult seama de ceea ce se produce alături de el sub pretext de artă, chiar de antiartă [...][2].

Ținând, așadar, să marcheze distanțele față de momentul primelor contacte ale avangardei românești cu doctrina suprarealistă, autorii manifestului *Critica mizeriei* o fac în deplină

[1] A. Breton, *Manifestes*..., pp. 76–77.
[2] A. Breton, *op. cit.*, p. 77.

consonanță cu evoluțiile mișcării europene, depășind într-adevăr, printr-o cunoaștere aprofundată a acestora, acel stadiu al „sintezei moderne" integraliste. Noua grupare (la care participă, în afară de cei trei poeți menționați, și Gherasim Luca și D. Trost) se formase de altfel oarecum în marginea sau după dizolvarea revistei *unu*. Gherasim Luca și Paul Păun își făcuseră ucenicia la modesta *Alge* a lui Aurel Baranga, ce recunoștea tutela „uniștilor"; publicaseră și în ultimele numere ale revistei conduse de Sașa Pană, semnaseră, cum știm, manifestul lui Geo Bogza din *Viața imediată* (decembrie 1933), dar nu apucaseră să traverseze mediul constructivisto-integralist și se arătau destul de puțin atrași de tipul de „imagism" practicat la *unu;* exemplul lor era mai degrabă Geo Bogza. Numele lui Virgil Teodorescu apăruse în 1932 în meteorica revistă *Liceu*, din care editase două numere la Constanța (mai colaborase și la *Meridian*-ul craiovean), iar Gellu Naum, prezent sporadic în *Meridian*, debutase deja ca deplin suprarealist în 1936, cu volumul *Drumețul incendiar.* Cât despre D. Trost, înainte de 1945, îl găsim rar, de pildă în paginile revistei de la Craiova.

În 1940, când se coagulează grupul suprarealist — la inițiativa lui Gellu Naum și Gherasim Luca, proaspăt întorși de la studiile pariziene —, singurul punct solid de reper al avangardei românești putea fi așadar suprarealismul, considerat acum într-o perspectivă mai clară, cu fundamente teoretice bine statornicite. Scrierile cu caracter programatic, datând, unele, din anii războiului, dar publicate abia în perioada 1945–1947, vor ilustra de altfel, alături de producția poetică relativ bogată a acestei perioade, nu numai deplina asimilare a doctrinei lui André Breton, ci și încercarea de a îmbogăți sfera conceptelor și a experiențelor definitorii pentru sensibilitatea suprarealistă. Absența unei reviste proprii (cea proiectată, *Gradiva*, n-a mai putut să apară) a făcut mai dificilă difuzarea ideilor grupării: s-a încercat a fi suplinită de tipărirea unor colecții reunind plachetele de poezie, proză poetică sau conținând texte programatice („Colecția suprarealistă", „Surréalisme" sau „Infra-Noir" — serie de „caiete" apărută în limba franceză în 1947).

Situațiile de conflict nu vor lipsi nici din cadrul grupului românesc — cum se poate vedea deja din accentele polemice la adresa lui Gherasim Luca și Trost din *Critica mizeriei*, afinitățile împărțindu-se, pe de o parte, între treimea Gellu Naum, Paul Păun, V. Teodorescu, și pe de alta tandemul Gherasim Luca-D. Trost. Celor dintâi, mai intransigenți în privința angajării politice, li se vor opune oarecum aceștia din urmă, prin deplasarea atenției dinspre social către subiectiv și generalizarea unui regim oniric care să excludă ceea ce ei vor numi „resturile diurne reacționare". Împăcările vor urma însă repede, astfel încât componenții grupării vor putea fi regăsiți alături cu ocazia unor expoziții de plastică, în seria caietelor „Infra-Noir" sau, cu o ultimă ocazie, ca semnatari ai unui text colectiv — *Le sable nocturne* (*Nisipul nocturn*) — în catalogul expoziției suprarealiste internaționale de la Paris, din 1947.

Automatismul psihic pur, atotputernicia visului, căutarea „miraculosului", hazardul obiectiv, voința de a împăca realitatea și visul într-un fel de mediumnitate generalizată — ca tot atâtea experiențe menite să ducă la „eliberarea totală a omului" — vor fi marile teme dezvoltate în scrierile grupării, și în primul rând la Gherasim Luca și Gellu Naum. Cel dintâi e și autorul, împreună cu D. Trost, al manifestului *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international* (*Dialectica dialecticii. Mesaj adresat mișcării suprarealiste internaționale*), publicat în 1945, în care — cel puțin într-o latură a sa, să-i zicem exuberant-retorică —, se dezvăluie programul noii orientări. Pot fi descoperite aici multe din acele trăsături care i-au permis unui istoric al suprarealismului să caracterizeze activitatea grupului românesc drept „frenetică", în sensul în care se vorbește despre un „romantism frenetic"[1]. Căci, dacă lăsăm la o parte retorica inerentă oricărui manifest, există în acest text un fel de exasperare explicabilă, fără îndoială, prin izolarea relativă provocată de război, dar și

[1] V. J. L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme. 1939–1959*, Paris, Ed. Denoël, 1961, p. 111.

tendința de a împinge la extrem, de a radicaliza majoritatea propozițiilor teoretice enunțate în documentele suprarealiste „clasice". Prezentat de autorii săi drept un strigăt de disperare în mijlocul naufragiului general, „mesajul" reamintește în mare măsură expresia patetică a anumitor pagini ale lui Geo Bogza din *Reabilitarea visului* și mai ales *Exasperarea creatoare.* Distanța e marcată, desigur, de îmbogățirea progresivă a experienței suprarealiste de după 1930 și de aprofundarea anumitor aspecte teoretice mai puțin asimilate înainte.

Adresându-se „îndeosebi lui André Breton", autorii acestui „fierbinte mesaj" își afirmă opoziția față de „dușmanii dezvoltării dialectice a gândirii și acțiunii", voința de a ajunge la „transformarea dorinței în realitate a dorinței", însuflețiți de „aderiunea la materialismul dialectic", de credința în „destinul istoric al proletariatului" și în „sublimele cuceriri ale suprarealismului"[1]. Înainte de a-și împărtăși propriile rezultate teoretice din acești ani de singurătate, ei țin să atragă atenția asupra „anumitor erori care s-au strecurat în interiorul suprarealismului", și îndeosebi asupra „devierilor estetice", a „folosirii mimetice a tehnicilor inventate de primii suprarealiști" (fie că e vorba de scrierea automată, de „delirul de interpretare" ori de „peisajul suprarealist") și a tentativelor propagării lor „culturale" (publicarea, de exemplu, a unor antologii de poezie suprarealistă). Această respingere a unui „manierism suprarealist" amenințător, ca și a „transformării suprarealismului în curent de revoltă artistică" este motivată de esențiala necesitate de a-l menține „într-o stare continuu revoluționară", dincolo de orice stagnare într-un moment oarecare al evoluției sale. Pentru aceasta, ar fi de adoptat „o poziție dialectică de permanentă *negație și de negație a negației* [...] față de tot și toate", care să refuze orice moștenire a trecutului, fie el revoluționar[2].

---

[1] Gherasim Luca, D. Torst, *Dialectique de la dialectique...*, Bucarest, „Coll. Surréaliste", 1945, p. 8.

[2] *Op. cit.*, p. 11.

Expresia cea mai caracteristică a oricărei avangarde își găsește astfel aici o nouă confirmare: „credem că suprarealismul nu poate exista decât într-o opoziție continuă față de lumea întreagă și față de sine însuși, în această negație a negației condusă de delirul cel mai inexprimabil, și aceasta fără a-și pierde, bineînțeles, unul sau altul dintre aspectele puterii sale revoluționare imediate“[1].

Nu e greu de observat în aceste atitudini confluența unor idei hegeliene, freudiene sau emanând din „viziunea paranoic-critică a lui Salvador Dali (însă, evident, și ecouri amplificate din textele lui Breton, îndeosebi din *Al doilea manifest* — în legătură cu adeziunea la revoluție, negarea „devierilor“ artistice ale mișcării; sau din *Discursul la congresul scriitorilor* — în legătură cu „moștenirea“ culturală etc.). „Frenezia“ colorează întreg acest manifest în care se vorbește în același timp despre „poziția materialistă (leninistă) a relativului-absolut“ și despre „hazardul obiectiv“ conducând, acesta din urmă, la „a vedea în *dragoste* metoda general-revoluționară proprie suprarealismului“ și chiar la a considera magnetismul erotic drept „suportul nostru insurecțional cel mai valabil“. Ar fi vorba, în termenii lui Luca și Trost, de o „dragoste dialectizată și materializată“ ca „metodă revoluționară relativ-absolută pe care suprarealismul ne-a dezvăluit-o“, de o „dragoste obiectivă“ și chiar de o... „erotizare fără limite a proletariatului, în stare să asigure o reală dezvoltare revoluționară“![2] Acel „amour fou“ al lui Bréton e de ghicit în aceste spectaculoase metamorfoze retorice, rezultat al unei lecturi exaltate și al excesivei interpretări a anumitor aspirații doctrinare cunoscute. Nu spunea Breton că „nu există soluție în afara dragostei“?[3]

Numai echilibrate sunt considerațiile cu trimiteri la psihanaliză. După autorii manifestului, perspectiva unei „revoluții totale“ nu poate accepta nici „încetineala legilor naturale“, nici

[1] *Ibidem*, p. 15.
[2] *Ibidem*, pp. 18–19.
[3] A. Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 58.

„influenţele contrariante ale biologiei umane sau indiferenţa abstractă a cosmologiei" — de unde afirmarea unei „poziţii non-oedipiene", presupunând eliberarea de „complexele ancestrale" descoperite de Freud.

Dialectica dialecticii rezumă, sub acest unghi, idei exprimate de cei doi autori în alte lucrări, apărute, cele mai multe, în 1945 sau cu puţin timp înainte, la care ei fac de altfel aluzie. Este cazul, de pildă, al volumului de proză *Inventatorul iubirii* de Gherasim Luca, unde tema centrală era cea a iubirii transfiguratoare, în perspectiva căreia „totul trebuie reinventat". Aşa-numita „poziţie non-oedipiană a existenţei" îşi găsea, tot aici, un spaţiu larg de comentariu, ca replică la toate limitele şi constrângerile sociale şi biologice impuse omului. Numai că ceea ce sună uşor fals şi artificios în manifestul propriu-zis, din cauza contrastului dintre gravitatea pretenţiilor doctrinare şi limbajul dilatat-retoric chemat să le exprime, capătă în gura poetului-personaj din această carte o altă putere de convingere: „Cu un dezgust pe care am început să-l ignor, mă mişc printre aceste figuri gata făcute, printre aceste cunoscute la nesfârşit, femei şi bărbaţi, câini, şcoli, munţi, spaime şi bucurii mediocre, apuse. De câteva mii de ani se propagă ca o molimă obscurantistă acest om axiomatic al lui Oedip, omul complexului de castraţie şi al traumatismului natal pe care se sprijină iubirile, profesiunile, cravatele şi genţile, progresul, artele şi bisericile voastre. Detest acest fiu natural al lui Oedip, urăsc şi refuz biologia lui fixă."[1]

O asemenea reverie se înscrie şi ea, ca şi celelalte emanate în mediul suprarealist, sub semnul conflictului, de sursă freudiană, dintre „principiul plăcerii" şi „principiul realităţii" — acesta din urmă reprezentând exigenţele „supra-eului" (instanţă a conştiinţei raţionale, cu constrângerile educaţiei atente la convenienţele sociale, dominată simbolic de figura *tatălui* etc.).

[1] Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, urmat de *Parcurg imposibilul* şi de *Moartea moartă*, Bucureşti, Editura „Negaţia negaţiei", 1945, pp. 13–14.

Or, aspirația fundamentală, rezumată în *Dialectique de la dialectique* ca „efort de a pune în acord realitatea lăuntrică și realitatea exterioară", nu viza în fond altceva decât victoria „principiului plăcerii" asupra tuturor limitelor și oprimărilor: „transformarea dorinței în realitatea dorinței", pentru a se depăși „conflictul sfâșietor dintre noi și lume"[1]. Eliberarea celor mai secrete impulsuri ale sinelui profund ar fi însemnat, la nivelul colectivității, „extinderea atitudinii non-oedipiene pe un plan general". „Atâta vreme cât proletariatul va păstra în el complexele fundamentale pe care noi le combatem, lupta și chiar victoria sa vor fi iluzorii, pentru că dușmanul de clasă va rămânea ascuns, fără știrea sa, în sângele lui" — scriu autorii manifestului, în același stil exaltat[2].

În privința rolului acordat *visului* în realizarea „contopirii depline dintre existența diurnă și existența nocturnă", similara atitudine puristă sugera afirmarea unei poziții critice față de „resturile diurne reacționare" pe care le-ar reține „conținutul manifest" al viselor. Altfel spus, toate scenele onirice amintind situații opresante ale vieții în stare de veghe ar trebui respinse. Acest vis pur ar deveni astfel expresia unei revolte și mai puternice, întrucât ar exprima de două ori opoziția față de asuprirea socială din existența diurnă și față de urmele sale în cea nocturnă. E o opinie pe care D. Trost o afirmă și singur în placheta *Vision dans le cristal* (*Viziune în cristal*), publicată tot în 1945, unde scrie, printre altele: „Din cauza unor elemente morale și sociale, visele pierd o mare parte din valoarea lor subversivă"[3]. (Tot aici, interpretarea freudiană a viselor e considerată insuficientă, întrucât e „utilitară" și „terapeutică", susținând „indirect oprimarea socială prin transformarea dorințelor noastre în simple boli"[4].) Iar mai târziu, într-unul din caietele „Infra-

[1] *Dialectique...*, pp. 7–8.

[2] *Ibidem*, pp. 22–23.

[3] D. Trost, *Vision dans le cristal, Oniromancie obsesionnelle et neuf graphomanies entoptiques*, [Bucarest], Les Editions de l'oubli [1945], p. 4.

[4] *Ibidem*, p. 12.

Noir" din 1947, va contrazice din nou interpretarea freudiană, considerată „analogică" şi raţional reductivă, în timp ce, după el, adevăratul statut al visului ar fi unul „tautologic", „printr-o întoarcere veşnică asupra lui însuşi, care atrage pe rând după sine straturi din ce în ce mai vaste de realitate" — de unde necesitatea unei „identificări infinite", propriii doar modului poetic de a fi. „Numai considerarea poetică a visului este obiectivă şi ştiinţifică" — scrie el, punând accentul pe valoarea direct expresivă a imaginilor onirice, în jocul dintre conştient şi inconştient[1].

Faţă de astfel de propoziţii, Gellu Naum lua o atitudine de fermă condamnare, amendând simultan ceea ce el numeşte „sofistica non-oedipiană", caracterul său „fals dialectic, confuzionist şi reacţionar", pesimismul cu privire la armonizarea „ritmului biografic" al omului cu „ritmul eliberării lui istorice" — descoperite în scrierile lui Gherasim Luca —, şi „poliţismul oniric al d[omnului] Trost, care inaugurează o nouă cenzură a visului, tinzând să elimine din activitatea onirică deranjantele resturi diurne, istorice, sociale, cenzură al cărui arbitrar estetic şi subiectiv o fac şi mai îngrozitoare"[2].

În paginile manifestului lui Gherasim Luca şi D. Trost nu e neglijată nici problema „hazardului obiectiv " şi, în strânsă legătură cu ea, cea a „obiectului suprarealist".

Tot mentorul mişcării pariziene fusese cel care atrăsese atenţia asupra intimei legături dintre *iubire* şi *hazardul obiectiv*, în lucrări ca *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) sau deja citata *L'amour fou.*

Problema *hazardului obiectiv* apăruse în firească prelungire a scopurilor vizate încă în primul manifest de definiţia „automatismului psihic pur", a *imaginii* suprarealiste, în perspectiva descoperirii „funcţionării reale a gândirii". Ceea ce se căuta în discurs va fi urmărit acum, printr-o spectaculoasă extrapolare,

---

[1] D. Trost, *Le même du même*, [Bucarest], „Infra-Noir", 1947, p. 6.

[2] G. Naum, *Inventatorii banderolei*, în vol. *Teribilul interzis*, [Bucureşti], „Colecţia suprarealistă", [1945], p. 93.

în lumea externă a obiectelor și evenimentelor: impulsurilor de adâncime ale subiectivității, promise revelării prin limbajul eliberat de barierele logicii, li se caută corespondentul în afară, într-un univers ce redevine, pe urme romantice, o carte deschisă, un fel de text imens oferit descifrării, în punctele de întâlnire dintre „forma de manifestare a necesității", care este, după Engels — citat de Breton — „hazardul obiectiv"[1] și „dorința" subiectivă. Visul nervalian se revarsă din nou în viața reală, în spațiul căreia poetul pândește „semnalul" tainic, „apropierile bruște", „coincidențele înmărmuritoare" (cum se spune în *Nadja*) acel *„fir conducător* între lumile prea mult disociate ale veghei și somnului, ale realității exterioare și interioare, ale rațiunii și nebuniei, ale calmului cunoașterii și ale iubirii, ale vieții și revoluției etc."[2]. Cum s-a observat, „este fenomen de hazard obiectiv orice fapt provocând o emoție poetică prin revelarea unei dorințe care și-a găsit manifestarea obiectivă și/sau simbolică. Caracterul obiectiv al acestui hazard nu este decât o proiecție a subiectivului ca dorință într-un obiect"[3]. Acest demers a fost pus pe drept cuvânt de Breton în legătură și cu intenția rimbaudiană de „a se face vizionar", vorbindu-se totodată despre un „comportament liric" față de univers[4].

Semnificația „obiectului suprarealist" e de căutat așadar în această ecuație mereu reînnoită, în spațiul „hazardului obiectiv"; întâmplare revelatoare *așteptată*, dar și *provocată*, în măsura în care spiritul se străduiește să atingă o stare de maximă disponibilitate, cum ne-o spune A. Breton în *L'amour fou:* „Chiar și astăzi, nu aștept nimic decât de la *disponibilitatea* mea, decât de la această sete de a rătăci în căutarea a tot, de care mă asigur că mă menține în comunicare misterioasă cu

---

[1] V. *Limites non frontières du surréalisme*, 1937; cf. Durozoi, B. Lecherbounier, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 128.

[2] A. Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 103–104.

[3] G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 133.

[4] *Ibidem*, p. 130.

celelalte ființe disponibile, ca și cum am fi chemați să ne reunim dintr-o dată [...]. Independent de ceea ce se întâmplă, de ceea ce nu se întâmplă, minunată e *așteptarea.*"[1] Fie că este „obiect găsit" sau prefabricat (ca în cazul acelor *ready mades* ale lui Marcel Duchamp), fie că e creat de imaginația poetului sau plasticianului ca investiție simbolică a dorinței, obiectul suprarealist e menit să concretizeze o voință de *transformare* a lumii în sensul înlăturării frontierelor dintre eu și univers, al creării unui „țesut capilar" cum se exprima Breton undeva — în stare să dea seama despre osmoza celor doi termeni; pierzându-și funcția utilitară, înstrăinat de contextul „normal", el capătă o aură poetică, simbolică, devine marca asimilării subiective a lumii, în opoziție cu „principiul realității".

E o perspectivă căreia Salvador Dali va încerca să-i dea un caracter de cercetare sistematică prin așa-numita „metodă paranoic-critică", prezentată de autor drept o „metodă spontană de cunoaștere irațională bazată pe obiectivarea critică și sistematică a asociațiilor și interpretărilor delirante"[2]. Definită ca „forță organizatoare și producătoare de hazard obiectiv", această metodă viza, pentru plastica suprarealistă, o extindere a automatismului psihic (Breton nota, în legătură cu aceasta, că „pictorului i se oferă o lume de posibilități care merge de la abandonul pur și simplu în voia impulsului grafic până la fixarea în *trompe l'oeil* a unor imagini de vis"[3], având drept rezultat un fel de imagine *anamorfotică:* sub obiectul „real" se lasă ghicite alte imagini, ca reflexe ale unor „idei obsedante". În obiect apare înscrisă astfel tensiunea subiectului, mișcarea secretă a sensibilității.

---

[1] A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976. p. 31 cf. și Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 274–275.

[2] S. Dali, *Oui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 19.

[3] A. Breton, *Situation surréaliste de l'objet*, în *Position politique du surréalisme*, ed. cit., p. 158.

În mod firesc, adepții români ai programului suprarealist își înscriu propriile căutări în această arie de rezonanță. Dacă dragostea e așezată, în *Dialectique de la dialectique*, alături de „hazardul obiectiv", devenind „dragoste obiectivă", e — desigur — pentru că, împreună cu André Breton, cel din *L'amour fou*, autorii textului cred că: „Pe planul individual prietenia și dragostea, ca și pe planul social legăturile create de comunitatea suferințelor și convergența revendicărilor, sunt singurele în stare să favorizeze această combinație bruscă, strălucitoare, a unor fenomene ce aparțin unor serii cauzale independente"[1]. O atare „iubire absolută" cum o califica Breton, devine de fapt numele universalei comuniuni, cea care elimină toate obstacolele din calea afirmării *dorinței* (despre care același Breton scria că este „singurul resort al lumii"). De unde realizarea, sub imperiul iubirii, a unei stări de „mediumnitate" generalizată, prin excelență propice amintitei „disponibilități" și osmoze. În *Inventatorul iubirii*, Gherasim Luca vorbise despre o „iubită-medium", iar Gellu Naum dezvolta, paralel, cu un patos niciodată scăzut, o direcție similară, în același context cu hazardul obiectiv și obiectul suprarealist.

Acesta din urmă, căruia i se dedicase, în 1941, volumul *Vampirul pasiv* (tipărit însă în 1945: *Le vampire passif*), apare remodelat la Gherasim Luca în formula, și ea spectaculară, a „Obiectului Oferit Obiectiv (O.O.O.), [...] care trebuia să inaugureze între oameni o serie de relațiuni sprijinite pe un inconștient colectiv activ în stare de veghe"[2]. Era vorba de fapt de o variantă a „obiectului suprarealist", născută — cum mărturisește autorul *Vampirului pasiv* — dintr-un joc al decorării reciproce, obiectul (oarecare), fără o semnificație evidentă și contrazicând, ca atare, cadourile burgheze uzate, încărcându-se de „dorința care caută o realizare simptomatică în interiorul acestui decor-pretext, pentru a se transforma urgent într-o rea-

[1] Idem, *L'amour fou*, ed. cit., p. 51.
[2] G. Luca, *Inventatorul iubirii*, p. 51.

litate a dorinței"[1]. Calificat drept „procedeu magic de comunicare", de o „magie care nu e străină de libido", oferirea obiectelor — „aceste misterioase armuri sub care ne așteaptă, nocturnă, dorința" — se dezvăluie a fi în fond, cum am remarcat și în analogiile lui Breton, asimilabilă *creației poetice*, generate de asociațiile fortuite din dicteul automat, sau *visului*, unde are loc aceeași întâmplătoare apropiere a imaginilor celor mai îndepărtate între ele: „ofer obiectul unor alte obiecte, în felul în care se produc întâlnirile de imagini în poeme și în vise, obiectul obiectiv oferit unui obiect (O.O.O.O.) fiind un procedeu magic de comunicare între eu și sine [...]"[2].

Trebuie, cum se vede, să ajungem din nou la concluzia că, sub acest aparat doctrinar, abundent în formule insolite, ce completează cu elemente specifice recuzita retoricii avangardiste, se ascunde un elan de substanță romantică, o aspirație autentică de transgresare, printr-o imaginație ce-și caută întruparea în existența de fiecare zi, a ceea ce André Breton numea, încă în *Primul manifest al suprarealismului*, „le terrible interdit". Cu stângăciile și excesele sale terminologice, ceea ce ni se oferă este de fapt un „comportament liric", prin care pare a se urmări generalizarea acelui travaliu al lui Rimbaud de *a se face vizionar*.

Îl regăsim, într-o expresie mai densă și mai sigură în privința conceptelor vehiculate, la Gellu Naum, în cărți precum *Medium* (1940–1941; tipărit în 1945) sau *Castelul orbilor* (1946), ori în paginile publicate pentru prima oară în culegerea *Poetizați, poetizați* (1970), sub titlul *Albul osului* (1947). Mai mult decât în *Dialectique de la dialectique* și în textele-anexă ale manifestului lui Luca și Trost, putem descifra aici, în noile sale dimensiuni, o definiție *sui generis* a poeziei, înțeleasă, cum subliniază însuși poetul în postfața *Către cititor* la volumul selec-

[1] *Le vampire passif, avec une introduction sur l'objet objectivement offert...*, [Bucarest], Les éditions de l'oubli, [1945], p. 11.

[2] *Ibidem*, pp. 57, 62.

tiv din 1970, „înainte de orice ca formă de viață"[1]. Vechea opoziție avangardistă față de literatură (formulă, convenție) e reactualizată la nivelul exigențelor programului suprarealist, ce refuza — o știm încă din *Primul manifest* al lui Breton — orice „preocupare estetică", deplasând atenția spre surprinderea „funcționării reale și gândirii", deci spre un plan mai direct existențial, și din respingerea, de către același, a devierilor literare și artistice ale mișcării. Poetul român mărturisește și el a fi stăpânit de „chinuitorul sentiment că n-am făcut *decât* poezie, că n-am găsit decât ceea ce se cheamă frumos, că n-am rezolvat decât o problemă poetică"[2]. E o nemulțumire ce capătă repede expresia retoric-vehementă a ororii — „Sunt infectat de literatură până dincolo de măduvă și pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei" —, dar care se poate atenua tot atât de repede, în măsura în care scrisul e interpretabil ca un fel de remediu în rău, o terapeutică de tipul, să zicem, al mitridatizării: „dorința mea de a mă scutura de poezie făcând poezie"[3]. Se poate înțelege că e vorba de accepțiunile tradiționale ale *poeziei ca literatură*, și din această perspectivă e negat și calificativul de *vizionar* dat poetului (prin convenție): „A fi vizionar? E vorba mai întâi de a înceta de a mai fi poet în acest sens al cuvântului"[4]. În cazul specific al vizionarismului poetic, lucrurile se lămuresc pe deplin în momentul când autorul cărții se delimitează de „retragerea romantică în lumea ideală, divină, care nu e o negare dialectică a realității"[5], ci o fugă din fața ei.

Ca altădată Ilarie Voronca, cel ce dorise „neîntronarea nici unei convenții" și constatase că lucrul „nu e cu putință", Gellu Naum trăiește în față cu spectrul inevitabilei căderi în literatură,

---

[1] G. Naum, *Poetizați, poetizați*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 233.

[2] *Medium*, București, „Colecția suprarealistă", 1945, p. 13.

[3] *Ibidem*, pp. 13–14.

[4] *Ibid.*, p. 15.

[5] *Ibid.*, p. 38.

îmblânzit doar de conştiinţa de a participa, totuşi, la o operă de subminare a „literaturii": „Am cu mine tristeţea profundă a poeţilor care toată viaţa, dar toată viaţa, s-au căznit să nu facă literatură şi, până la sfârşit, răsfoind cele o sută şi mai bine de pagini, au descoperit că n-au făcut decât literatură. Îngrozitoare decepţie. Dar peste această haină strălucitoare de murdărie, după abrutizantele falduri ale unei poezii copleşitoare prin *literarul* ei plat şi pompos, convingerea de a fi ferment".[1]

Şi dacă e să mai aruncăm o punte înapoi, spre întâia etapă a avangardei româneşti, vom remarca şi la autorul lui *Medium* starea de „exasperare" şi revoltă, ce fusese şi a lui Geo Bogza, într-o expresie nu departe de vehemenţa acestuia, dar cu o notă de teatralitate maldororiană mai marcată: „...am fost poet cu convingerea că, într-o zi la sfârşitul discursului, voi izbucni în râsul cel mai abject, în urletele cele mai sinistre, şi că va fi cel dintâi *act poetic* la care voi adera fără nici o rezervă"[2]. Poetul care se doreşte înconjurat de „visele tuturor nemulţumiţilor, a celor *pe totdeauna nemulţumiţi*", de la Heraclit la Hegel, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Sade, Breton, vede scopul poeziei, ca şi autorul celui de-al doilea manifest suprarealist, în declanşarea unor „terifiante crize de conştiinţă" — un „cancer teribil şi necesar"[3].

Când va relua problema, în *Castelul orbilor*, el îşi va însuşi formula poeziei ca „ştiinţă a acţiunii", caracterizând-o ca agent perturbator al „îngrădirii dogmatice" şi de transformare a lumii: „Singur langajul poetului, incoerent încă şi vag, acest langaj al *perturbaţiunii*, *acţionează* şi transformă. // Depărtându-se de miturile osificate, efortul poetului poartă în vârtejul *perturbaţiunii* actuale a spiritului, ca pe un sâmbure ameninţător, mitul turbure la ora aceasta al unei lumi viitoare".[4] Încă o dată,

[1] *Ibidem*, pp. 10–11.

[2] *Ibidem*, p. 14.

[3] *Ibidem*, p. 11.

[4] G. Naum, *Castelul orbilor*, „Colecţia suprarealistă", [Bucureşti], 1946, p. 16.

poezia e situată în perspectiva unui dinamism absolut al spiritului, a insubordonării și revoltei („o erezie capabilă să sfărâme dogmele", „îndoiala asupra a ceea ce este ținut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil" etc.). E însă o revoltă benefică, regeneratoare, o regăsire a prospețimii mitice originare, a puterii magice a verbului, capabilă să refacă „contactul" dintre oameni, osmoza organică, profundă, dinamică și vitală: „acest contact este asemenea focului, asemeni panicii, asemeni iubirii, asemeni apei, asemeni revoltei, asemeni morții care ne primenește sângele"[1].

În solidaritate cu poetica suprarealistă, Gellu Naum își conturează viziunea despre poezie în funcție de realizarea relației de „vase comunicante" dintre eu și univers, a *suprarealității* ca spațiu al unității dinamice a contrariilor (așa cum fusese definită de Breton în *Al doilea manifest*) sau „câmp psihofizic total" (o altă formulă a lui Breton, de care am putea-o apropia). Și în *Medium*, universul poeziei — al poeziei ca mod de existență — este unul al disponibilităților nelimitate, al „virtualităților" misterioase care-și caută întruparea, angajând spiritul într-o tensiune permanentă, într-o stare de pândă, de așteptare încordată a revelației, pe care o întâlnisem și la autorul *Iubirii nebune* sau al *Nadjei*, dar căreia poetul român știe să-i asigure o pregnanță cu nimic mai prejos decât aceea a scrierilor maestrului.

Despre felul cum concepe Gellu Naum această punere în relație a subiectivității cu lumea din afară — legătură plină de consecințe perturbator-transformatoare —, ne putem face o idee citind paginile din *Medium*, consacrate lui Lautréamont. Acesta, scrie poetul, „distruge timpul și spațiul pentru a-și crea un timp și un spațiu nou, un timp și un spațiu caracteristic, nocturn, deosebit de cel diurn prin rapiditatea succesiunii și o teribilă multiplicitate contiguinală"[2]. Or, „multiplicitatea contiguinală" ne readuce la gândul realizării „contactului", al libe-

[1] *Castelul orbilor*, p. 19.
[2] *Medium*, p. 53.

relor interferențe dintre universul lăuntric al „dorinței" și cel exterior, al obiectelor, la imaginea necesarei haotizări a lumii, promisă, mitic, unei strălucitoare renașteri. Iar dacă nu uităm că, alături de autorul *Cântecelor lui Maldoror*, un alt poet exemplar e considerat Gérard de Nerval, la care „nu mai există nici miraculos, nici așa-numit real, cel mult minunatul dorinței, realitatea visului"[1], vom înțelege și mai bine sensul acestei deschideri a subiectivității profunde în căutare de mereu înnoite „contacte"; pe urme romantice, poetul suprarealist crede în forța transfiguratoare a *visului*, în temeiul căreia e reabilitată și *viziunea* poetică, vorbind despre „refuzul total al oricărei alte realități decât a visului, a[l] oricărui alt adevăr decât al viziunii"[2] și adăugând, în același context, „schizofrenia până la ultima ei limită".

Intrăm astfel în zona, traversată și de autorii *Dialecticii dialecticii*, a *hazardului obiectiv* și a *obiectului suprarealist*, căreia Gellu Naum îi acordă, am putea spune, poziția centrală a reflecțiilor sale. Căci, pe coordonatele trasate de programele suprarealismului, se reface aici un complex scenariu al procesului creator, angajând toate datele de bază oferite de textele lui Breton sau Dali, într-o sinteză personală.

Și pentru Gellu Naum, ipostaza definitorie a *poetului* e aceea a omului care-și cultivă necontenit disponibilitățile, caută pretutindeni posibilitățile de comunicare cu lumea, legăturile tainice dintre impulsurile interne și lumea obiectelor, încearcă să se mențină într-o stare de *inspirație permanentizată* confirmând definiția dată suprarealismului de Louis Aragon, în al său *Traité du style*, ca „inspirație recunoscută, acceptată și practicată"[3].

Idealul „transformării dorinței într-o realitate a dorinței", despre care vorbea și Gherasim Luca, e și al său. De aceea, va reține din Breton (cel din *L'amour fou*) caracteristica stare de

[1] *Ibidem*, p. 38.
[2] *Ibidem*, p. 34.
[3] L. Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 187.

aşteptare şi acea „sete de a rătăci în *întâmpinarea* a tot", scrind, la rândul său, despre „virtualităţile obiectivale ale tuturor obiectelor, ale tuturor întâlnirilor, ale tuturor peisagiilor pe care el [poetul] le visează cu frenezie" sau despre „tainica teroare a prezenţelor misterioase care încep să se deslușească forţate de bagheta magică a aşteptării, a căutării"[1].

E o „aşteptare activă", concentrare a tuturor puterilor eului, un alt nume al *dorinţei* care-şi caută corespondentul obiectual-evenimenţial, sporind aria acelei maldororiene „multiplicităţi contiguinale", provocând, altfel spus, hazardul obiectiv. În acest sens, şi în afară de orice semnificaţie transcendentă, spiritistă (negată de altfel categoric), se manifestă şi interesul (care era şi al lui André Breton) pentru fenomenul *mediumnităţii*. „Mediumnitatea noastră a tuturora", e, de fapt, expresia acestei maxime disponibilităţi, a permeabilităţii la mesajele secrete ale lumilor subiective şi obiective intrate în contact, la care se referea, paralel, şi Gherasim Luca, visând la „a inaugura între oameni... relaţiuni sprijinite pe un inconştient colectiv activ în stare de veghe"[2].

Ieşirea din cadrele stricte ale *textului* poetic spre *concretul* existenţial se face tot pe poarta automatismului psihic, într-o mişcare ce e replica fluxului imagistic liber al *poemului*. „Misterul" elogiat la nivelul imaginilor poetice şi amplificat prin ele se extinde la obiectele realităţii, urmărite conform nomenclatorului suprarealist aproximat în luările de cuvânt ale lui André Breton, de la *ready-made* şi „obiectul găsit" („tulburătoarele semne ce apar de nu ştiu unde, dintr-o hârtie găsită pe drum, din pălăria voiajorului la fereastra trenului"), la obiectele de confecţie proprie, oferite prietenilor şi investite cu semnificaţii subliminale. În acest spaţiu, Gellu Naum întreprinde o cercetare pasionată, încercând să descifreze, încă o dată, „semnalele" misterioase, ca într-o altă „forêt des symboles", unde reţeaua corespondenţelor e amplificată la maximum. Că poetul

[1] *Medium*, p. 41.
[2] *Inventatorul iubirii...*, pp. 51–52.

vizează o acțiune (simbolică) asupra realului o atestă, în principiu, felul cum privește universul obiectual: lucrurile trebuie *eliberate* de „uniformele cretinizante", adică de raporturile care le determină valoarea utilitară sau estetică, pentru a fi transpuse în contexte alienante, de natură a sublinia insubordonarea față de ordinea pozitivă, logică, a lumii și, în egală măsură, de a le conferi tulburătoarea aură de indiciu a unei realități mai profunde, în care misterul cosmic și cel individual se intersectează.

În aria „obiectului găsit" sau a celui fabricat (*ready-made*), acest „depaysement" — dezrădăcinare, înstrăinare —, adică deplasarea dinspre real și utilitar spre simbolic este imediat evidentă și ea are loc prin devierea semnificației obiectului gata făcut în zona de reverberație a unei mitologii remodelate, după romantici, în suprarealism. Un tampon de sugativă marca „Vampir" poate da naștere unei întregi reverii cu privire la „aspectul demoniac al obiectului" și la calitatea de „mesaj" trimis din necunoscut, după cum la alte pagini ale cărții se vorbește, în legătură cu același „aspect demoniac" despre „obiectul efialtic" (sugător) ce se comportă „vampiric" față de alte obiecte (ar fi cazul *calapodului*, *foarfecilor*, *vapoarelor*, *scrumierelor* etc.). Jocul imaginației duce chiar spre clasificări de tipul: „efialtism reținut" (pentru *scrumieră*, *carte*, *fereastră*) sau „exuberant" (metamorfozat în animal: licantropie etc.). Latura „gotică" (de la „romanul cu locuri bântuite de fantome, apăsate de stranii blesteme etc.) e dintre cele mai caracteristice pentru această viziune marcată de o specială atracție față de ceea ce Breton numise „le paysage dangereux" — peisajul primejdios, derivat al ruinelor romantice; pictura metafizică a unui Giorgio de Chirico nu era străină de o asemenea atmosferă.

Dar Gellu Naum se arată foarte interesat și de surprinderea procesului însuși de transformare a *obiectului* în impact cu tensiunea *dorinței*, de forțare, adică, a hazardului obiectiv. Pe de o parte, „dorința caută continuu materialul pe care să se proiecteze", pe de alta, obiectul prins în mișcarea hazardului s-ar afla în căutarea dorinței umane; iar dinamica acestei reciproce

atracții îndeamnă la o atentă cercetare: „Cunoașterea mișcării lor [a obiectelor] spre obiectivare, spre forma în care ne vor pătrunde în viață cu insinuarea caracteristică fantomelor... această fază în care obiectul ne așteaptă și ne caută cu aceeași chinuitoare râvnă cu care noi așteptăm și căutăm fără să știm ce, până în momentul găsirii, presupune o mineralogie a momentelor obiectului"[1]. Ar exista, astfel, o „fază lentă de cristalizare" și o „fază exuberantă", coincizând cu momentul formării obiectului, al modelării lui pe măsura *dorinței*. Clipa revelatoare, în care „realitatea internă întâlnește pe cea externă", numită de poet „certitudine eruptivă, mod bulversant de cunoaștere"[2] și care reprezintă de fapt amintita „fază exuberantă", nu e decât un alt nume al *inspirației* ca „stare de spontaneitate" concentrând în sine entuziasmul exploziv care marchează începutul unei cristalizări a operei[3]. În linii mari, am putea spune așadar că avem de a face cu un fel de explicație a genezei operei. Numai că, mai mult chiar decât în celelalte orientări avangardiste, „opera" e repudiată în suprarealism, în profitul, cum știm, al *existenței poetice*, scăpând oricărei convenții estetice, ideii de *meșteșug* și, *in extremis*, chiar *inspirației*. Urmând exemplul lui Rimbaud, suprarealistul *„lucrează* ca să devină vizionar", întreprinde o acțiune de transformare și autotransformare, se exersează în sensul atingerii unei stări de disponibilitate care să-i permită să „vadă" dincolo de aparențe și codificări, într-un elan al subiectivității participante: „poezie ca formă de viață", pe care incursiunea în problematica hazardului obiectiv și a obiectului suprarealist o ilustrează cu atât mai convingător cu cât nu mai este vorba dar de un ‚obiect de limbaj", ci cel mult de un *amalgam* substanțial al limbajului; lumea din afară tinde să devină o hartă, în replică, a subiectivității profunde. „Suprarealiștii — notează Robert Bréchon —

[1] *Ibidem*, p. 43.

[2] *Ibidem*, p. 88.

[3] V. Tudor Vianu, *Estetica*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1939, pp. 335–336.

refuză în principiu ideea romantică de inspirație concepută ca un dar personal, aproape tot atât de mult cât pe cea a creației laborioase. Ei nu recunosc a avea geniu sau talent. Minunea nu i se arată celui care e înzestrat, ci celui care e ductil, disponibil, atent — cu acea atenție ce trece drept lene ori reverie".[1] Și totuși, paralelismul e destul de limpede în lumea hazardului obiectiv astfel conceput, suprarealiștii, și în ocurență Gellu Naum, lucrează la o operă *sui generis*, care are toate trăsăturile poeziei, dacă nu de „formă", în orice caz de „conținut". La urma urmelor, cum s-a remarcat despre suprarealism în ansamblul său, „până la o cercetare mai amplă, trebuie să ne resemnăm a considera suprarealismul ca pe o școală literară"[2].

Desigur, Gellu Naum nutrește idealul unei poezii care să scape oricărei limitări convenționale, clasificărilor reductive, definițiilor dogmatice. „Dar este secretul și puterea ei aceasta — scrie el în *Albul osului* — de a frânge sistemele, de a le face să delireze, de a produce, în curiosul ei joc, fuziunea spontană, de a mări până la explozie fisurile oricărei direcții devenită osificantă. [...] Aceasta o face să scape cu ușurință de orice încercare de definitiv, să lărgească orice limită, orice definiție care ar încerca s-o cuprindă, să nu se arate decât ca un mobil perpetuu, ca o erezie celor ce încearcă s-o dogmatizeze."[3] Insistența asupra *hazardului obiectiv* și neglijarea, oarecum, a *limbajului* poetic ca atare, a chestiunilor de *tehnică* poetică sunt semnificative tocmai pentru deplasarea accentului de pe *literar* pe *existențial*. O problemă precum cea a *imaginii*, cardinală la primii avangardiști și amendată, cum am văzut, chiar de Gellu Naum, ca limită „poetică" a creației lor, e atinsă abia în treacăt într-o pagină din *Medium* (care nici nu va mai fi reținută în culegerea selectivă din 1979): „Pentru acest mister iubesc ima-

[1] R. Bréchon, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, p. 158.

[2] Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 193.

[3] V. *Poetizați, poetizați...*, ed. cit., pp. 86–87.

ginile, nu importă ce imagini, turburătoarele, deconcertantele imagini mister, care-ţi schimbă faţa universului. Cred că singura, arzătoarea sarcină a poeţilor este, în zilele noastre, descoperirea, crearea, multiplicarea la infinit, alimentarea dincolo de orice limite a acestui chinuitor mister".[1] Iar acest scurt pasaj se şi pierde în masa consideraţiilor despre „aspectul demoniac al obiectului". Ferindu-se să dea reguli şi reţete de construcţie a poemului, Gellu Naum îşi rezervă întreaga disponibilitate pentru „misterul" fiecărei întâlniri a cuvintelor cu cuvintele; putem deduce acest lucru urmărind, într-o inversiune elocventă, atitudinea sa faţă de *obiecte*. Înţelegem că şi discursul liric e mereu în stare de „aşteptare activă", aflat la pânda momentului de „certitudine eruptivă", în care *dorinţa* găseşte *cuvântul* căutat şi care o caută.

*

„Înlocuirea realului prin posibil şi anticiparea confuziei lor" — despre care vorbeşte Gherasim Luca în *Le secret du vide et du plein* (*Secretul golului şi al plinului*), 1947 — a fost, în esenţă, şi obiectivul experienţelor din domeniul plasticii ale suprarealiştilor români. Căci în teoria şi practica picturii, activitatea grupului nu e mai puţin efervescentă. Poetul Paul Păun era şi un remarcabil autor de desene suprarealiste iar, la rândul lor, Gherasim Luca şi D. Trost căutau soluţii noi în marginea încercărilor europene. În 1945–1946, câteva expoziţii organizate la Bucureşti propuneau lucrări de Paul Păun, Luca şi Trost. O *Prezentare de grafii colorate, de cubomanii şi de obiecte* a lui Gherasim Luca şi Trost are loc în ianuarie 1945 (catalogul cu acest titlu, în limba franceză, reţine şi propoziţii programatice); în februarie-martie a aceluiaşi an deschide o expoziţie de desene Paul Păun. Cea din septembrie-octombrie 1946, sub emblema *Infra-Noir*, era însoţită de un catalog explicativ — *Infra-Noir. Préliminaires à une intervention surthaumaturgique dans la conquête du désirable* (*Infra-Negru. Prelimina-*

[1] *Medium*, p. 114.

rii la o intervenție suprathaumaturgică în cucerirea dezirabilului) — ce reunea într-o activitate comună pe cei cinci membri ai grupului, un text tipic suprarealist: comentariile tablourilor sunt, în fond, niște poeme-manifest... Unele dintre cărțile acestor poeți sunt de asemenea ilustrate cu lucrări suprarealiste: desene, obiecte etc.

Cel mai activ, ca teoretician, este pe acest teren D. Trost, a cărei ambiție este de a aplica picturii, în modul cel mai strict, definiția dată de André Breton suprarealismului ca „automatism psihic pur". „Spun pictură, ca cum aș zice scriere" — notează el[1]. Pornind de la existența a două atitudini decelabile în practica picturală suprarealistă — una pe care o numește *plastică*, construcție de imagini ce pot fi recunoscute, precum „peisajul suprarealist", și cealaltă, *aplastică* (*frotaj*, *fumaj* etc.), care „nu folosește decât procedee inventate" —, el vrea să dezvolte până la ultimele consecințe „atitudinea oculară aplastică", pentru a ajunge la o „continuitate sporită a funcționării reale a gândirii". „Supraautomatismul liniilor și suprafețelor", ca metodă generală de creație, ar da naștere unor „obiecte grafice indescifrabile" exprimând, după Trost, „acordul deplin dintre automatismul mâinii și al gândirii inconștiente".

Cât despre Gherasim Luca, el creează „obiecte non-oedipiene" ce dețin toate caracteristicile obiectului suprarealist așa cum a fost definit de Breton și de alții, ca și un fel de colaj din tăieturi pătrate ale unor imagini preexistente, pe care le numește „cubomanii" (v. *Les orgies de Quanta — Orgiile Quantei*, 1945). În orice caz, în momentul când își pun semnăturile pe catalogul *Infra-Noir* din toamna lui 1946, Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu și D. Trost țin să declare încă o dată: „Poezia, dragostea și revoluția sunt una".

Expoziția internațională a suprarealismului organizată la Paris în 1947 le va oferi o ultimă ocazie de afirmare comună: în catalogul *Le surréalisme en 1947* vor publica un text reprezen-

[1] D. Trost, *Le profil navigable. Négation concrète de la peinture*, Bucarest, Editions de l'oubli, 1945, p. 3.

tativ pentru universul imaginar suprarealist, *Le sable nocturne* (*Nisipul nocturn*). Este anul care marchează — ca să reluăm o expresie a lui Breton — o limită, dacă nu şi o frontieră pentru suprarealismul românesc.

II. POEZIA CONTRA LITERATURII

Se ştie, încă din definiţia dată suprarealismului de André Breton în primul său manifest, că din „automatismul psihic pur" ca „dictare a gândirii", trebuia exclusă, alături de controlul raţiunii şi de „preocuparea morală", orice „preocupare estetică". „Credinţa în realitatea superioară a anumitor forme de asocieri neglijate până la el, în jocul dezinteresat al gândirii", pe care se întemeia suprarealismul, viza, în schimb, participarea la „rezolvarea principalelor probleme ale vieţii"[1]. *Viaţă*, aşadar, înaintea *literaturii*, chiar eliminare a acesteia, în numele unei libertăţi totale a spiritului în raport cu orice convenţie, a unei depline *autenticităţi* a „mesajului subliminal".

Dar însuşi Breton a recunoscut dificultatea menţinerii în perfectul automatism, abandonarea lui de către mulţi, intervenţiile operate chiar de el într-un poem ca *Le tournesol*, compus după metoda teoretizată. La rândul său, Paul Eluard face distincţie — cum ne avertizează Jacqueline Chénieux-Gendron — încă din 1926, între „«vise, texte suprarealiste şi poeme» în funcţie de proiectul lor", scriind că: „Visele, nimeni nu le poate lua drept poeme". Dar despre poeme, prin care spiritul încearcă să desensibilizeze lumea, să suscite aventura şi să sufere pierderea vrăjii, e neapărat necesar să se ştie că sunt consecinţa unei voinţe destul de bine definite, ecoul unei speranţe sau al unei deznădejdi formulate".[2] Iar Aragon se arăta precaut, pe de altă parte, faţă de absolutizarea calităţii dicteului automat în revelarea realităţii profunde a spiritului, atrăgând atenţia, într-o

[1] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, ed. cit, pp. 37–38.

[2] Cf. J. Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, P.U.F., 1984, p. 231.

frază celebră din *Traité du style*, că: „Dacă scrieți, urmând o metodă suprarealistă, niște triste tâmpenii, ele sunt triste tâmpenii"[1]. Vrând—nevrând, „controlul", fie și minim, al „rațiunii" ordonatoare se insinuează deci, nu o dată, în fluxul voit ca pură germinație a cuvintelor antrenate de tensiunea imaginației, iar „materia primă" a limbajului tinde spre o anume coagulare.

În orice caz, dacă *poezia* nu se reduce pentru suprarealiști și nu se confundă cu *poemul*, și dacă „devierile" artistice, literare (condamnate, cum am văzut, și în mediul românesc al mișcării) nu erau de dorit, aceștia au publicat totuși *cărți de poeme*, în versuri sau în proză, supunându-se inevitabil, chiar când genul sau specia erau greu de izolat în formă pură, unei oricât de relative și fragile *convenții*.

Cititorul unor astfel de texte nu poate nici el proceda, parcurgându-le și încercând să le descifreze, decât prin raportare la o experiență de lectură precedentă, măcar spre a le evidenția caracterul polemic și deviant de la „regulă", procentul novator, într-un cuvânt, *diferența specifică* în raport cu alte producții purtând, prin tradiție, mărcile *poeziei*.

De altfel, dacă repudiază „puțina realitate" și recursul la reprezentarea ei, în profitul peisajului lăuntric, suprarealiștii nu lasă totuși complet nestructurată această lume de fantasme ce se dorește proiectată, cu efect metamorfozant, într-un afară devenit permeabil celor mai obscure impulsuri ale subiectivității profunde. Din chiar sistemul de opoziții și negații în raport cu tradiția culturală, ca și din opțiunile corespunzătoare, se cristalizează un număr de repere relativ stabile ale imaginarului, obsesii privilegiate, pe care arbitrarul programatic al genezei *imaginii* supuse hazardului și misterioasei dinamici a inconștientului nu le poate anula. Dimpotrivă, mizând pe efectul de insolitare a mecanismului asociativ, împingând dincolo de orice limită ruptura provocată în ordinea realului și a logicii (externe) a lucrurilor, agravând alienarea și dezrădăcinarea obiectelor

[1] L. Aragon, *Traité du style*, ed. cit., p. 192.

(în direcția indicată de un Lautréamont, cu al său „beau comme"..., din exemplul de-acum clasic al întâlnirii umbrelei și mașinii de cusut pe o masă de operație), scrisul (relativ) automat orientează de fapt spre un univers *sui generis* al *miraculosului* (*le merveilleux*). „Rezolvarea principalelor probleme ale vieții" înseamnă de fapt, în mare măsură, instituirea unui *mod poetic de a fi;* poezia trăită, cea făcută de toți, nu de unul singur, despre care vorbea încă Lautréamont, marca restaurarea și instaurarea unei vârste mitice, căreia să-i corespundă acel „comportament poetic" bretonian. Conducătorul mișcării cerea, tocmai în acest sens, „elaborarea unui *mit colectiv* propriu epocii noastre"[1] — și toate cercetările fenomenului au putut identifica cel puțin elemente ale unei „mitologii suprarealiste". El își mărturisea, astfel, preferința pentru un anume „fantastic" prin care „emoția cea mai profundă a ființei" să se poată traduce, răspunzând „solicitării eterne a simbolurilor și miturilor", iar acesta era pus în legătură în primul rând cu „romanele negre" sau „gotice", ca expresii ale unor „sentimente confuze ce se învârt în jurul nostalgiei și al fricii", cu *ruine*, *fantome*, *subterane*, echivalând cu un fel de hartă simbolică a subiectivității în care — în sensul lui Freud — instinctul morții și Erosul, principiul realității și cel al plăcerii, se află într-o relație conflictual-complementară. Și tot atunci Breton nota că „o operă de artă demnă de acest nume este cea care ne face să regăsim prospețimea de emoție a copilăriei"[2]. În aceleași pagini se punea și întrebarea semnificativă dacă „există locuri predestinate împlinirii formei aparte de mediumnitate" sau „care loc ar fi cel mai favorabil receptării marilor unde prevestitoare" — și ele erau numite în toposul „*castelului* gotic și al accesoriilor lui", căruia i se căuta „echivalentul" pentru epoca noas-

[1] Cf. R. Bréchon, *op. cit.*, p. 137.

[2] A. Breton, *Limites non-frontières du surréalisme*, în vol. *La clé des champs*, Paris, Ed. J. J. Pauvert, 1973, pp. 26–29.

tră, observându-se că „apariţiei miraculoase" tinde să i se substituie „*coincidenţa* tulburătoare"[1].

Pornind de la asemenea sugestii, cărora li se adaugă ştiutul interes pentru alchimie şi ştiinţele oculte şi sensibilitatea faţă de onirismul romantic (Novalis, Jean Paul, G. de Nerval), au putut fi conturate câteva dintre tiparele mitice care modelează viziunea poetică suprarealistă. Căutarea echivalentului, în limbaj, al „transmutaţiei" alchimice, pe urmele rimbaudienei „alchimie du verbe", a „pietrei filosofale" şi a „punctului suprem" în care contrariile se vor unificate într-o viziune totalizantă, „recuperarea puterilor pierdute" (nostalgia originilor, a vârstei „primitive", a *copilăriei*), „apelul la puterile întunericului" (atracţia pentru locurile „bântuite", castele, ruine, subterane, fantome) sunt printre cele degajate de Michel Carrouges, care-şi sintetizează observaţiile despre noua perspectivă asupra universului şi subiectului uman în propoziţii ca acestea, ce nu neglijează nici problemele specifice ale limbajului poetic: „Însăşi lumea din afară începe să fie zguduită de prodromurile unui seism de natură necunoscută. Omul detectează atunci în el o vastă ţesătură de cuvinte, imagini şi gânduri pe care nu şi le cunoştea şi, în interferenţa dintre eul său şi lume, o fină reţea de prevestiri şi coincidenţe magice. Propriul său spirit devine câmp de proiecţie pentru nişte puteri oculte."[2] Mitul „marilor transparenţi" despre care vorbeşte Breton în *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu* (1942) — „fiinţe ipotetice, care se manifestă în chip nelămurit faţă de noi în teamă şi în sentimentul hazardului", existând „în scara animală", dar insesizabile prin simţurile umane[3], se înscrie în aceeaşi ordine vizionară, căreia i se subsumează şi hazardul obiectiv, interesul pentru vis şi funcţia transfiguratoare a erosului (femeia-ghid într-o realitate magică). S-a observat însă şi că

[1] *Ibidem*, pp. 31–32.

[2] M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, ed. cit., pp. 54–55.

[3] A. Breton, *Manifestes...*, ed. cit., p. 175.

mitologia suprarealistă e o *mitologie a cotidianului*, care „sacralizează locul vieții de fiecare zi"[1]; „mitologie a orașului" (cu bulevardele, terasele, cafenelele, pasajele, vitrinele, manechinele sale — la distanță de *natura* romantică), mitologie a „femeii-zână" (ca „nouă versiune a temei Eternului feminin", pe urme romantice) sau a „copilăriei regăsite" (ingenuitate, „o privire nouă aruncată asupra lumii")[2].

Universul imaginar suprarealist poate fi, așadar, considerat dintr-o perspectivă ce nu e fundamental alta decât cea care încearcă să descopere coerența lăuntrică a oricărei viziuni *poetice*, iar textele ce se revendică de la doctrina propovăduită de André Breton nu pot evita — întrucât sunt expresia verbală a „poeziei trăite" — raportarea la *convenția literară*, oricât de tulburată s-ar arăta ea de către transgresările încercate de autorii lor. „Oricât de puțin conștientă ar fi această creație — nota Marcel Raymond, în 1933 — memoria profundă a unui Aragon, a unui Breton, a unui Soupault, a unui Eluard este populată de amintirile poeziei romantice și postromantice. E foarte puțin probabil ca suprarealiștii să fi reușit să dea, în linii mari, o imagine autentică a gândirii spontane, de natură onirică, lăsată în totală libertate. Dimpotrivă, se pare că adesea ei n-au provocat decât declanșarea unor mecanisme destul de superficiale, propagarea unui curent de gândire *literară* și mai totdeauna «dirijată», în pofida voinței autorului".[3] Și dacă s-a putut spune, mai recent, că „estetica suprarealistă este o estetică a informalului", ce „refuză în același timp discursul retoric al poeziei tradiționale și discursul logic al prozei vorbite", în profitul unui limbaj în care „forma creează din sine, spontan, o gândire cu totul imprevizibilă"[4], anumite clemente de retorică au putut fi totuși recunoscute (R. Bréchon reține, de exemplu *repetiția*,

[1] R. Bréchon, *op. cit.*, p. 143.
[2] R. Bréchon, *op. cit.*, pp. 140–148.
[3] M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, în rom. de L. Dimov, București, Editura Univers, 1970, p. 351.
[4] R. Bréchon, *op. cit.*, pp. 153–155.

ritmul, evidențierea, prin litere cursive, a unor cuvinte în text). Împotriva părerii întemeiate pe un număr de *refuzuri* (al „tehnicilor specializate" ce disting romanul, poemul, eseul sau *literarul* de *nonliterar;* al „tehnicilor conștiente"; al unei critici care ar neglija perspectiva *totalizantă* asupra operei), după care „suprarealismul pare sau vrea să fie o lichidare a retoricii", alți interpreți vorbesc mai degrabă de o „simplificare, de restricție sau de focalizare a retoricii" în cadrul cunoscutei teorii a *imaginii poetice*, preluate și dezvoltate de la Pierre Reverdy: „Teorie, într-adevăr, destul de frustă, deoarece se rezumă poate doar la conceptul de distanță semică"[1]. Practica imagistică a suprarealismului e caracterizată ca „hipertrofie a metaforicului", „joc de multiplicare a izotopiilor", îmbinare a analogicului cu metonimicul, până la atingerea autonomiei limbajului figurat: „Revoluția suprarealistă ni se pare că purcede mai degrabă dintr-o sumă remarcabilă de rupturi ce pot fi mai bine descrise pe un plan cantitativ; suprarealiștii și-au centrat practica — însă nu în mod exclusiv — asupra figurilor prin analogie, au exacerbat funcția polisemică a tropului și, mai mult decât toți ceilalți, au luat în serios retorica: ceea ce generează ea nu mai e simplu ornament, nu e o altă privire aruncată asupra realității, ci *este* realitate"[2].

Să notăm, în sfârșit, părerea lui Michael Riffaterre care se referă în chip direct la *literalitatea* textului suprarealist, dincolo de orice pretenție de autenticitate a sa ca expresie a subconștientului: „Puțin interesează faptul că scrierea automată este sau nu autentică. Literatura ei nu constă în a fi o dictare a subconștientului, ci în a părea că este așa. Incompatibilitățile care au acest efect sunt adevărate agramaticalități semantice, la nivelul textului, dar ele sunt gramaticale la nivelul structurii".[3]

---

[1] V. Grupul μ, *Le surréalisme comme mise en tropes*, în vol. *Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, ed. cit., pp. 883–884.

[2] *Ibidem*, pp. 887–888.

[3] M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 249.

Toate aceste probleme sunt valabile, în esență, și pentru practica creatoare a suprarealiștilor români din anii '40. Ea se proiectează de drept pe fundalul insubordonărilor față de discursul literar tradițional, la dislocarea căruia contribuie din plin, mărturisind prin nonconformismul *literar* și o revoltă *socială* și aspirând la instaurarea unei ordini poetic-existențiale ce participă firesc la fondul amintitei mitologii suprarealiste ca și la tehnicile mai mult sau mai puțin definite prin „scrierea automată". Demersurilor teoretice pe care le-am urmărit în liniile lor mari în prima secvență a acestui capitol le corespunde unul poetic, care se dorește — și este de fapt — mult mai profund implicat în problematica autentic suprarealistă, decât fusese mișcarea de la *unu*. Căci dacă acea grupare dusese foarte departe cultul și practica *imaginii poetice* exploatată cu o ingeniozitate barocă, viziunea caleidoscopic-onirică astfel realizată era mai mult de natura *feericului*, a reveriei luminoase, a grațioasei fantazări, a spectacolului traversat de scânteierile focurilor de artificii. Se mai putea vorbi aici despre un *naturism* sui generis al viziunii, de tradiție evident romantică: *pădurea*, *izvorul*, *stelele*, *luna*, *roua*, lumea sălbăticiunilor inofensive se puteau regăsi pe aceeași scenă cu recuzita spectacolului sărbătoresc, cu artificiile ornamentelor sălii de bal (*lampioane*, *panglici*, *confetti*, *bijuterii*, *funde*), ale arenei de circ cu iluzionismele sale etc., etc. Poemele lui Ștefan Roll se desfășoară „în aer liber", Voronca scrie *Plante și animale*, iar în imaginarul său „citadin" rămâne loc destul pentru o figurație a elementarului, atrasă în ramificatele asociații imagistice care probează victoria absolută a principiului analogiei. Transfigurarea, metamorfoza lumii se realizează, practic, într-o singură direcție, a *purificării*, *iluminării*, *eliberării* de lestul greoi-material: „un pas de oglinzi sparge cristalele în fântâni", „drumul (se) zbenguie leoarcă de lumini", „argintul s-a topit în amintiri" (Șt. Roll); „oglinzi: mătasea trece din fluture în mine", „peștii în acvarii lucind ca policandre", „fantome prin sărutul fântânii în havuze", „boreala nuntă", „dantele lactee" (I. Voronca, în *Incantații*). Când Saşa Pană încearcă aproximarea „sub-

teranelor fantastice" ale eului, a „misterelor din lăuntrul nostru", dincolo de „rețeaua [...] de sârmă ghimpată" a realului, panorama ce se deschide are toate atributele unui spațiu exotic, cu o risipă de lumină peste o floră edenică, în care poetul e un fel de Adam somnolent, plutind printre obiecte diafane: „Între două fulgere subsolul de întuneric seamănă unui semn de întrebare. Smulgi cristalul ranei și sărută licărul din pleoapele adormite între dantele măcelărite. Te strecori spiralat prin bijuteria nuferilor crescuți până la genunchi cu bălăriile și adormi cu trupul dezgolit gata să primească grindina stelelor căzătoare [...]. Acum urci trepte limpezi și fiecare lespede, asemenea crinilor coagulați, plânge."[1]

Suprarealiștii din anii '40 nu sunt străini, desigur, de astfel de reverii feerice, declanșate sub semnul erosului transfigurator (între altele, destule pagini din *Inventatorul iubirii* sau *Un lup văzut printr-o lupă* de Gherasim Luca, sau din poemele lui Virgil Teodorescu, o vor proba). Însă o atare viziune e întotdeauna construită, ca să zicem așa, în zone seismice, amenințate de zguduiri neprevăzute, străbătute de tensiuni neliniștitoare: frumusețea trebuie sa fie „convulsivă". Reveria intimității erotice nu e lipsită, bunăoară la Gellu Naum, de o stranie violență, ce aproximează oniric forța impulsului inconștient: „Iată părul tău care suge lucrurile / seva paturilor și a dulapurilor / și ele devin scămoase și cad / părul tău flutură în toată odaia ca un steag mare"... În *Provocarea* lui Virgil Teodorescu întâlnim pasaje ca acesta, unde o reverie înrudită face apel la imaginea *mlaștinii*, cu conotațiile sale visceral-feminine: „E o câmpie cu mlaștini cea pe care o străbatem acum și adesea tu intri întreagă în ierburile roșii, atunci îți ador părul rămas deasupra apei ca o plantă moartă, împietrită, găsită și apoi uitată, aruncată, în jurul căreia călătoresc pești inflexibili"...[2] „Peisajele" propuse acum fac parte mai degrabă din categoria acelor „paysages dengereux" despre care vorbea Breton, ce res-

[1] S. Pană, *Viața romanțată a lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 18.
[2] V. Teodorescu, *La Provocation*, în *Infra-Noir*, 1947, p. 6.

pingea, de altfel, exotismul. Gherasim Luca declară şi el: „ nu-mi cunosc nici o slăbiciune exotică“ — şi, afişând poza satanică, scrie: „În faţa naturii [...] aşa cum mi se oferă în mod neruşinat [...], mă simt la fel de străin, de violentat şi de rănit ca de oameni. // Niciodată n-am fost un partizan mai aprins, mai înverşunat şi mai devotat ca acum al crimelor contra naturii“[1]. Iar atunci când va prelua modelul peisajului „exotic“, cu luxurianţa-i caracteristică, nu va uita să deplaseze accentul pe aspectele angoasante ale viziunii: „Florile otrăvite, aceste flori care pot fi vulturi sau degete, sau cai marini şi care sunt întotdeauna oglinzi sălbatice ieşite din noi, cu ochiul demonului reflectat în ele ca o amprentă, trec din sângele nostru în cel al femeii iubite, străbătând tenebrele. O floră fantastică, virgină şi dementă, imaginea fidelă a acestei faune înfricoşătoare din adâncul fiinţei noastre.“[2] Frecvente sunt asemenea imagini şi la Gellu Naum („Aceste flori muşcă trenurile / apele trec prin ele ca prin site lăsând / corpurile umflate ale scoicilor / care fecundează compartimentele“) sau Virgil Teodorescu („Pe spinările galbene pisicile conduc lepra / Vehiculele sunt invadate de plante / Şi pericolul naufragiului pluteşte deasupra hergheliilor“). Spaţii devastate, populate de obiecte smulse din „ierarhia“ firească, misterioase făpturi de vis, de dimensiuni şi cu înfăţişări neliniştitoare, într-o stranie imobilitate, iau locul visării romantice: „Pe câmp se întind acum foarte multe paturi / de fier şi cu pernele, cearceafurile atârnând între ele bătute de vânt“ (Paul Păun); „Acum fluturii au devenit statui imobile / inimile se retrag înăuntru cu un ultim salut / pe aripile uriaşe oameni adormiţi se lipesc“ (Gellu Naum).

Toposului „gotic“ (ca în *Castelul orbilor* de Gellu Naum) i se adaugă, în poezia tuturor membrilor grupării, peisajul „hanté“, bântuit de mari calamităţi naturale, devastat de diluvii, cu apariţii de coşmar — transpuneri onirice ale aceleiaşi subiectivităţi răvăşite, aflate sub imperiul unor apăsătoare obsesii: „Tu

[1] G. Luca, *Un lup...*, pp. 70, 72–73.
[2] Idem, *Le vampire passif*, p. 87.

trebuie să apari la această întâlnire / ascunsă de ploaia incertă a părului / prin fața ta trec păsările grele umplute cu apă / de dimensiunea atleților / între tine și celelalte fluvii de apă / la marginea lui peisajul se topește încet" (Paul Păun); „Femei pe aceste câmpuri inundate / femei elastice, femei sumbre, / femei de cristal și de ceară nocturnă" (Gellu Naum); „prin sânul tău de fum drumul trăsurilor / care dispar cu noi în paloarea pianelor / pe aceste câmpuri haotice de sare / unde cadavrele câinilor sunt pline de șopârle" (V. Teodorescu).

Cum se poate ușor observa, de la nivelul ingenioasei fantazări, cu miza majoră pe performanțele *metaforei*, se coboară cu câteva trepte mai în adâncime, căutându-se corespondente ale unui peisaj interior, conform unei „legi generale a echivalenței" pe care membrii grupului o găsesc caracteristică pentru ceea ce M. Riffaterre numise „la métaphore filée"[1].

De altminteri, tehnica asociațiilor de obiecte incompatibile, sporind la maximum gradul de arbitrar — conform exigențelor lui Breton —, e aplicată abia acum în modul cel mai strict, realizându-se acea ambiguitate a stării de spirit, în care fascinația față de „miraculosul" generat de întâlnirile fortuite se aliază cu neliniștea; dislocarea ordinei realului, perturbarea ierarhiilor date e atât de puternică, încât creează o emoție aparte, un inconfort intelectual și afectiv specific. Câteva dintre exemplele cele mai frapante ale acestei procedări le oferă, bunăoară, Gherasim Luca în *Un lup văzut printr-o lupă*, unde „doza de contradicție aparentă" (Breton) duce spre așteptata „criză de conștiință", imaginea oferindu-se în egală măsură drept sursă a încântării și a neliniștii: „o ramură înflorită de cireș de care ar fi agățată o codobatură rănită", „o lalea prevăzută cu un robinet de argint". „Obiectele suav-eteroclite, vinele, o mustață, o chitară, un fulger, pianul aruncat pe fereastră, o pălărie din care o foarte frumoasă femeie consumă macaroane, câteva degete, un ac de cravată, o canapea pe care putrezește un pat — se scrie tot aici — capătă o semnificație voluptuos modernă, întâlnirea dintre

[1] V. *Les avant-gardes littéraires*..., p. 886.

obiecte împrumutând catifelatul nebuloasei şi catastrofalul unei întâlniri de planete."[1] Hazardul asocierilor verbale şi hazardul obiectiv îşi dezvăluie echivalenţa: important e ca textul — secvenţă de imagini sau „descriere" a „obiectelor suav-eteroclite" — să conţină un cât mai înalt grad de contradicţie aparentă, o cât mai mare tensiune între polii puşi în relaţie, în aşa fel încât „lumina imaginii" să reveleze, prin şocul produs, feţe nebănuite ale universului, să uimească şi să tulbure spiritul, să dea naştere, adică, acelui „merveilleux", minunatul şi miraculosul, despre care André Breton spunea că e singurul *frumos*. Ştim, în acelaşi sens, că „la beauté sera convulsive ou ne sera pas"...

În proză sau în versuri, evenimentele şi obiectele, frazele sau cuvintele „cât mai îndepărtate între ele" vizează, şi la suprarealiştii români, un atare statut al „frumuseţii convulsive". Opoziţie şi tensiune, contrazicere a logicii exterioare, discontinuităţi şi interferenţe simili-onirice, dar şi încercare de a realiza unitatea contrariilor, într-un discurs care se vrea din principiu neîncheiat, deschis, suspendat spre orizonturi necunoscute şi misterioase, refuzând domesticirea în tipare *literare* precise, dorindu-se doar reflexul, în limbaj, al unei *poezii* ce debordează larg limitele verbului. Dar, cum nota J. L. Bédouin în *Introducerea* la antologia sa din poezia suprarealistă: „dacă poezia este susceptibilă de a se găsi pretutindeni, de a însufleţi toate creaţiile umane [...], dacă ea se identifică cu suflarea omului, nu vedem pentru ce, prin ce blestem neobişnuit, prin ce aberant tabu, i-ar fi interzis să-şi aleagă domiciliul într-un poem şi să se cristalizeze în el în chip firesc"[2].

Încercând să traseze, pe fundalul de teme şi atitudini comune, câteva portrete individuale, demersul critic (atât de disprețuit de suprarealiştii care, respingând reducţia raţională a „misterului" viziunii, n-au glosat mai puţin, şi în deplină luciditate, asupra obiectivelor şi tehnicilor specifice capabile să le rea-

[1] G. Luca, *op. cit.*, p. 49.

[2] *La poésie surréaliste*, choix et présentation par Jean-Louis Bédouin. Paris, Ed. Seghers, 1970, p. 23.

lizeze) va fi obligat, aşadar, să aibă în vedere *literaritatea* creaţiilor oferite în sprijin şi modul specific în care se realizează în ele.

*

Dintre membrii grupului suprarealist constituit în 1940, legături directe cu cea dintâi mare etapă a avangardei româneşti avuseseră doar GHERASIM LUCA (1913–1993) şi PAUL PĂUN (1916–1994). Făcuseră parte din grupul revistei *Alge*, cu cele două serii ale ei, din 1930 şi 1933, colaboraseră la *unu*, în pragul dispariţiei acesteia, iar în februarie 1932 tipăriseră cu A. Baranga unicul număr al revistei intitulate sfidător *Muci*, concurat cu îndrăzneală doar de mica publicaţie cu titlu trivial, pe care o expediaseră în iulie a aceluiaşi an unor mari personalităţi culturale precum Nicolae Iorga: gest care a dus la arestarea „bandei de întinători ai scrisului" (cum se exprima un articol din ziarul *Universul*) şi care era prezentat de *Cuvântul* sub titlul *Un scandalos atentat la bunele moravuri. Câţiva „literaţi" adolescenţi tipăresc o revistă scabroasă şi o trimit pe la casele oamenilor*[1]. În schimb, în decembrie 1933, semnau pateticul manifest *Poezia pe care vrem să o facem* din *Viaţa imediată*, alături de Geo Bogza şi S. Perahim, împotriva tendinţelor ermetizante şi cerând ca poezia să se lase „murdărită şi fertilizată de viaţă", aproape de „sudoarea şi sângele celei mai recente istorii"; numele lor, mai ales al lui Gherasim Luca, va putea fi întâlnit în anii următori în revista de stânga *Cuvântul liber*.

Din primele compuneri ale lui Gherasim Luca, publicate în seria I a revistei *Alge*, nu se poate reţine aproape nimic: sunt texte stângace şi artificioase, ca şi ale celorlalţi „algişti" care au aspirat în zadar, multă vreme, să pătrundă în gruparea *unu*, ai cărei emuli erau. E de remarcat totuşi interesul său pentru poveştile naive ale copilului Fredy Goldstein, pe care le prezintă şi transcrie cu evidentă încântare (la *unu*, Saşa Pană acordase

[1] *Cuvântul*, IX, nr. 2 953 16 iulie, 1933.

interes versurilor pensionarului de la ospiciul Mărcuța, Petru Popescu-Poetul, urmându-i astfel pe suprarealiști, cu atracția lor pentru fenomenele deviante de la logica normală), accentuându-le, desigur, discontinuitățile, asocierile insolite, frizând un fel de umor absurd.

Foarte curând se observă că modelul lui Gherasim Luca nu e imagismul neobaroc al unor Voronca și Roll, ci „reportajul" vehement al lui Geo Bogza, obsesiile din *Jurnal de sex* și sfidările din *Poemul invectivă*. De cele dintâi pot fi apropiate versuri ca acestea, pastișând o imagistică a senzualității dezlănțuite, și mai puțin convingătoare decât a textelor luate ca exemplu: „Mi-am bătut în buze pionezele dinților / și sânii tăi au răsunat zaruri pentru jocul târziu / Patineurii au zgâriat gheața din vine / și sângele parașută închisă / și-a strigat imnul său în curcubee"... Alte texte se apropie de suprarealism, oferind imaginea unei lumi cu mecanismele dereglate, pradă iraționalului și unor puteri malefice, și dând frâu liber unui flux verbal ce nu mai ține seama de ordinea realului: „În balonul orașului mârâie vântul / închis și tăcut / balonul se sparge / toți hoții se aruncă fură cu toții / toți vagabonzii își smulg ochii și-și întorc șepcile / sinucigașii, otrăvurile / stâlpii etajele, sforile și săpunurile / cuțitele, apele / farmaciile sunt sparte / lumea umblă nebună / se zbat și se bat / se mușcă și mârâie / Numai lăieții sunt domnii pământului / și umblă cu turmele calmi calzi cu pletele"... Obsesia erotică e tratată uneori caricatural și grotesc („Am pus mâna pe pielea mea și înăuntru era închisă o femeie", „Am în gură osul femeii moarte / și-l mușc și-l sug / pentru că are puțină carne"), totul se reduce la înscenarea unei farse: poetul vrea să se spânzure, dar „cuiul" se află în el și moartea — „femeie groasă de mahala" îi taie frânghia.

Ceva mai consistente sunt poemele apărute în seria a doua a revistei *Alge* și în *Viața imediată*. Murdăria și fertilizarea de către viață a poeziei e anunțată sau confirmată în sensul „invectivei" bogziene; mărturisindu-si culpabilitatea de poet „bleg, care am cântat până acum părul, și fesele, și fustele, și isteriile, și bijuteriile", autorul promite, în paginile acestei din urmă pu-

blicații, să abandoneze orice convenție poetizantă și orice înclinație spre problemele intime:

niciodată n-am să mai vorbesc despre stele
despre copaci, despre câmp sau despre dragoste
singura mea dragoste începând de azi va fi hamalul
hamalul, orașul prin care am să văd până foarte departe
până la coșurile aprinse ale fabricilor.

Halucinația, nevroza, grimasa tragică, postura de „inspirat" sunt negate pe rând, pentru a se afirma în schimb luciditatea militantului: „Sunt foarte lucid și lipsit de orice inspirație poetică / departe de orice urmă de halucinație, acces de nervi sau strâmbături în oglindă"... Sau, în alt poem: „Cer iertare pentru comparația cu steaua, / poeți, / e o amintire din vremurile de altădată / când mă extaziam în fața pomilor înfloriți și leșinam la fiecare răsărit de soare".

Prea multe „comparații cu steaua" nu folosise poetul nici în versurile din amintita serie a doua a *Algelor*, unde, urmându-l tot pe Bogza, cu expresia lui nudă, directă, sfidătoare, procedase de asemenea la o nouă „terfelire a blazoanelor", cu o violență teatrală, corespunzând mai dramaticei „exasperări împotriva exasperării" a poetului model: „...fiindcă oamenii în prima zi de primăvară comit faptele cele mai dezorientate / am luat fata de care m-am îndrăgostit ca un copil / am mâzgălit-o cu toate murdăriile de pe stradă / am scuipat-o / și i-am dat drumul în primul canal". În același *Poem de dragoste* pot fi întâlnite și astfel de cutezanțe juvenile, de ostentație nonconformistă, caracteristice întregii sale creații: „eu tot am să mă duc acasă și am s-o trag pe mama de păr / fiindcă are părul alb și are peste patruzeci de ani / și am să mă strâmb la ea / ca la copacii cari sunt gata să înflorească".

Gesticulația patetică, retorica atitudinilor e repede întoarsă în grotesc: marele neînțeles, prometeul revoltat și hulit de mulțime al romanticilor apare într-o postură caricată, ca în poemul *Oamenii nu au niciodată dreptate când îți spun bună seara*, unde se imaginează plimbându-se pe chei „gol și ud și cu un

cuţit în mână", însoţit de un câine „ roşu şi slab şi tâmpit", care-i roade mâna până la cot, spre amuzamentul mulţimii; în fine, jucându-se cu cuţitul, el îşi taie din propriul trup bucăţi de carne pe care le găsesc copiii în drum spre şcoală şi le adună, pentru reconstituirea faptelor, autorităţile. Finalul conferă întregului spectacol un aer de farsă: poetul râde de moartea care-l „dezorientase complet", în timp ce lumea se liniştește şi uită totul.

Cele mai multe din poemele acestei perioade din creaţia lui Gherasim Luca sunt astfel de înscenări retoric-groteşti şi absurde, cu un accentuat caracter programatic, urmărind compromiterea *convenţiei* şi *formulei* prin chiar excesul lor parodiat. Retorica marginalizării îşi asociază astfel ironia la adresa posibilei recunoaşteri într-o ierarhie a valorilor literare: „poetul şi câinele gherasim luca urlă în mijlocul străzii / câinele ăsta e un câine de valoare / îi vom transmite felicitările noastre şi îi vom da locul al 3642-lea în literatura română".

Tot din aceşti ani datează şi paginile de proză publicate în placheta *Roman de dragoste* (Colecţia „Alge", 1933). Pe un fir epic destul de sumar (într-o gară murdară, în care se sinucid femeile disperate, coboară din tren o misterioasă femeie de care personajul narator se îndrăgosteşte; batjocorită de nişte şoferi, preferând apoi un „hamal mojic" care o brutalizează, ea dispare în cele din urmă în acelaşi tren, lăsând în urmă tristeţea şi dezolarea visătorului), se organizează un discurs din care se reţine îndeosebi retorica subminată ironic a iubirii şi decepţiilor ei, ca în secvenţa intitulată *fuga:* „fuga mea pe străzi e insuportabilă, casele sunt în două, în trei, în nouă exemplare. am început să beau. am început să mă dau şi cu capul de pereţi [...]. i-am spus unui domn serios: boule, am batjocorit un cocoşat. am urinat pe rochia unei doamne [....] am pus o bombă în mijlocul oraşului. [...]. am strivit o pisică. am incendiat o casă. am speriat un cal. totul era însă în zadar. totul era însă în zadar".

Scrierile de după 1940, de clară adeziune suprarealistă, păstrează acest caracter programatic-polemic, nefiind nici una de literatură pură. Ca toţi suprarealiştii, Gherasim Luca se consideră un cercetător al necunoscutului, un recuperator de miste-

re, scrisul fiind şi pentru el transcrierea unei experienţe interioare, fără veleităţi literare, încercând, în orice caz, să transgreseze limitele tiparelor moştenite, anulând distincţia dintre poem, proză, manifest teoretic. Cum observa J.-L. Bédouin, „suprarealismul nu propune celui ce-l abordează sau numai îl studiază, nici un sistem, nici o estetică, nici chiar un ansamblu de precepte. Ci el dă întâietate unei experienţe de săvârşit, unei cercetări de întreprins în sine şi în viaţă. Puţin îl interesează, la urma urmei, că un om scrie sau nu scrie, că e sau nu artist, că e sau nu gânditor, atâta timp cât acest om e nerăbdător să depăşească limitele pe care i le impune pretinsa «raţiune» şi să recâştige, dincolo de toate antinomiile pe care aceasta i le prezintă ca insurmontabile, unitatea profundă a fiinţei şi conştiinţei sale".[1]

În ce măsură sunt îndatorate manifestele lui Gherasim Luca programului lui André Breton şi, în genere, al suprarealismului francez, am văzut urmărind *Dialectique de la dialectique*, scrisă în colaborare cu D. Trost, sau numeroase alte pagini de atitudine din *Inventatorul iubirii* sau *Le vampire passif*. Radicalismul negaţiei ca şi al afirmării confereau acelor programe nota de frenezie cunoscută, accente retorice încă şi mai marcate decât ale manifestelor bretoniene; gustul deja evidenţiat pentru formulările spectaculoase prelungea — cum se poate vedea după traversarea începuturilor poetului — înclinaţii mai vechi, fără teama de a cădea, uneori, într-o involuntară parodie, într-un fel de demagogie a marilor aspiraţii, într-o clamoroasă utopie. De aceea şi observam că multe dintre ideile enunţate cu aerul de seriozitate a investigaţiei teoretice într-un text ca *Dialectique de la dialectique* capătă o mult mai mare putere de convingere în scrierile ce fac concesii... literaturii, unde manifestul se topeşte în poem, iar posturii explicite a militantului i se substituie ipostaza simbolică, masca „personajului". Aplecarea către înscenare din vremea poemelor de la *Alge* reapare astfel cu o nouă forţă în scrierile noii etape a operei. Aşa se întâmplă

[1] J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, ed. cit., p. 16.

în *Le vampire passif*, unde cel ce se confesează împrumută o mască înrudită cu a eroului lui Lautréamont; asemeni lui Maldoror, el ia o înfăţişare monstruoasă, e purtătorul marilor dezastre, lăsându-se ghidat de geniul tenebrelor. (Ştim, de altfel, că şi pentru Rimbaud poetul era, între altele, „marele Damnat"): „Am găsit în sfârşit drumurile de sânge şi de otravă pe care trebuie să înaintez şi, în zare, ca o superbă sperietoare cu aripi de ţap şi cu copite de înger. Geniul, tenebrosul Geniu, mă aşteaptă. Drumurile pe care le străbat acum, pe care unghiile mele sunt zece cuţite de oţel pe care buzele mele sunt mai reci mai subţiri mai tăioase decât lama lor ucigaşă acum, când cu o singură privire pustiesc o plantaţie, când numai cu suflarea mea provoc epidemii monstruoase, drumurile pe care le străbat pot fi la fel de bine înăuntru ca şi în afară, asemeni sclipirilor catifelei".[1]

Etern sinucigaş, disperat de imobilitatea lumii („gloanţele traversează zi şi noapte creierul meu"), personajul are ceva din figura romanticului damnat, apăsat de un negru blestem satanic, sfidător însă şi nesupus ca Lucifer. Portretul său poate da o idee despre umorul negru suprarealist: „Port cu o eleganţă specială acest cap de sinucigaş pe umeri şi mut dintr-un loc într-altul un zâmbet infam, otrăvind pe o rază de mai mulţi kilometri respiraţia fiinţelor şi a lucrurilor"[2].

Mărturisindu-şi „marea, teribila [...] pasiune pentru sacrilegiu", el sfidează, pe urmele aceluiaşi erou ducassian, divinitatea („Nazaritean blestemat, Rege trândav, Dumnezeu laş") şi invocă, în schimb, sub semnul „liturghiei negre", pe Satan, „Dumnezeul cel drept"[3]. „Imaginea creatorului e mereu caricaturală („Dumnezeu, această balenă"), în timp ce spiritul negativ e calificat drept „model"[4]. Insulta se adresează, ca în *Cânturile lui Maldoror*, demiurgului şi creaţiei sale deopotrivă, fie că

[1] *Le vampire passif*, p. 85.
[2] *Inventatorul iubirii...*, p. 11.
[3] *Le vampire passif*, p. 79.
[4] *Un lup văzut printr-o lupă*, p. 59.

este vorba de natură („de câteva mii de ani n-am încetat o clipă să vomitez în fața acestui spectacol greţos pe care mi-l oferă natura, natura făcută după gustul Creatorului"), fie că se referă la om („nu am nici o vină dacă omul îmi produce scârbă") şi la posibilităţile lui mărginite de deschidere spre misterele existenţei[1]. În limitele acestei poziţii maldororiene, umanitatea e acuzată de incapacitate de comunicare cu infinitul, de supunere oarbă la spaţiu şi timp. Expresia e sarcastică, ironia e împinsă spre invectivă: „În fiecare gest, în fiecare act, în fiecare întreprindere a omului citesc cuvintele astea mortuare şi cinice, contactul lui cu infinitul făcut prin excremente, prin acte de vindere-cumpărare [...]. Acest înghiţitor coprofil de spaţiu şi timp divulgă poziţia noastră comică în univers mai bine decât zece manuale de filosofie. // Între Gheorghe Niculescu, fondatorul magazinului, şi Gheorghe Schopenhauer, fondatorul unui sistem de filosofie, distanţa e de la comic la sinistru".[2]

Cadrul potrivit unei asemenea fizionomii satanice nu putea fi decât acel „paysage dangereux" specific suprarealist, loc pândit de apariţii fantomatice, lipsit de oameni, populat însă de vedenii stranii, fascinant-angoasante. Poetul se imaginează plimbându-se (străbaterea unui itinerariu prin spaţii misterioase e un motiv frecvent la suprarealişti) printr-un oraş acoperit de liane (vegetaţie tropical-senzuală, reflex al dorinţelor irepresibile ce înlănţuie fiinţa), într-o „haină... lungă acoperită cu piepteni din care n-a fost încă scos părul acestei femei pe care o caut": „De o parte şi de alta a drumului se întind cadavre de câini mâncate de cadavre de pisici în care miaună ca într-o gură deschisă o puzderie de cadavre de fluturi. Un singur cais înflorit în tot oraşul, şi acesta sunt eu". Silueta însăşi a personajului pare coborâtă din tablourile lui Giorgio de Chirico: „Mă plimb cu atâta falsă naturaleţe, încât, dacă aş fi un simplu spectator, aş spune că se plimbă o statuie"[3].

---

[1] *Un lup...*, pp. 69; 29–30.
[2] Ibidem, pp. 92–93.
[3] Ibidem, p. 8.

Nu se poate nega forţa unei astfel de viziuni organizate pe tiparul fantasticului suprarealist, rezultat al unei remarcabile imaginaţii plastice. Gherasim Luca reuşeşte în încercarea de a realiza ambiguitatea specific suprarealistă, creând, pe de o parte, spectacolul feeric, şi pe de alta, acele întâlniri şocante, generatoare de nelinişti, între evenimente sau obiecte îndepărtate. E propusă în felul acesta un fel de antinatură, o geografie ce amestecă de fapt naturalul cu artificialul, realul cu imaginarul. Un repertoriu al acestui univers îl oferă, într-o versiune semieseistică, textul intitulat *Cafeaua de cauciuc* (cu destul de limpezi sugestii „exotice"!): „...şi mai sunt pădurile şi oceanele, pădurile nocturne în care ne place să rătăcim, să ne speriem [...], şi mai sunt rocile, eleganţii lilieci, plantele carnivore cu dinţii lor insesizabili, cu muşcăturile lor lente de parcă s-ar sufla într-o lampă, rechinii, fluturii, aceste cristalizări care au învăţat să zboare, această zăpadă, unele flori ca de pildă chiparoasele şi cala, plantele din care se extrage morfina, opiumul, haşişul, stelele derutante, lirice, astrologice [...], univers inuman, nezoologic, sticlos, cu o paloare care o aminteşte pe aceea a primului asasin şi a primei victime [...], nebuloasele, grotele, o cometă, vampirii, unele crustacee, câteva pietre, iată atâtea magnifice semne pe care le găsim ca un diamant pierdut într-un ocean de noroi, atâtea semnale revelatoare care ne fac să întrezărim un univers care să le semene, care să ne semene, *aceste elemente izolate ale naturii neagă natura, o denunţă, o violentează, ele introduc în natură nenatura*". (s.n.)[1]

Interesul teoretic foarte susţinut pentru *obiectul suprarealist* (alături de Gellu Naum, Luca e singurul suprarealist român care a exploatat într-o măsură atât de mare premisele fixate de Lautréamont şi explicate apoi de Max Ernst, privind întâlnirile fortuite ale obiectelor) se concretizează şi în sensul creării a nenumărate imagini corespunzătoare unor astfel de întâlniri în virtutea hazardului, pe un alt plan decât cel obişnuit, uzual, garantând alienarea obiectelor şi tensiunea generatoare de „lumi-

[1] *Un lup...*, pp. 68–69.

nă a imaginii": „împerechere halucinatorie de posibilităţi şi fenomene, de dorinţi într-o permanentă stare de disponibilitate unde tensiunile nu dispar o dată cu realizarea lor, tensiunile devin mai înalte cu o flacără" — astfel încât „obiectele ciufulite, carnivore, sanguine, obiectele magice care mă înconjoară îşi divulgă secretele unul după altul"[1].

Spaţiul în care se mişcă poetul e unul al metamorfozelor şi surprizelor continue, ca la toţi suprarealiştii. Transferul atributelor de la un obiect la altul e oricând posibil, lucrurile pot deveni fiinţe („mă ascund în spatele uşii să nu mă vadă masa, mă ascund sub masă ca să nu mă caute briceagul"), totul e în funcţie de imaginaţie, care oferă posibilitatea de „a face exact contrariul lucrurilor care ni se impun": „în loc să cadă pe covor, scrumul ţigării pe care o fumezi în întuneric urcă, el e un arbore vibrant în care cântă o pasăre de cenuşă"[2]. Concentrarea privirii asupra unor fiinţe conduce spre stări halucinatorii, surprinzând stranii procese de reificare: „Agonia unei pisici plimbându-se pe un cearceaf până ce devine motiv de broderie. Agonia liniştită a unui crap mai înainte de a deveni briceag format peşte"[3].

Exerciţiul imaginii insolite serveşte şi echivalării burleşti a marilor, prestigioaselor noţiuni filosofice, identificate pe amintita „distanţă de la comic la sinistru", dintre perspectiva prozaicului burghez şi cea a unui Gheorghe... Schopenhauer: „Pe această distanţă, gândirea umană trăieşte inocenta ei aventură din care soluţiile se desprind ca nişte pietre funerare, soluţii macabre şi delicioase, o adevărată antologie a umorului negru: pianul cu coadă al adevărului [...], o tobă uriaşă uitată câteva secole pe un câmp calcaros pentru principii; ideea de libertate, fraternitate şi egalitate construită din solzi (solzi de crap pentru libertate, de ştiucă pentru egalitate)...; un bătrân chirurg pentru abstract şi concret; o masă de operaţie căpătând proprietăţile

[1] *Un lup*..., pp. 50, 52.
[2] Ibidem, pp. 54–55.
[3] Ibidem, p. 34.

biologice ale bolnavilor şi operată de acest chirurg, pentru lucrul în sine [...]; un deget în nas pentru metafizică; pentru conştiinţa de sine o colecţie de mărci poştale lângă care păstrezi cu aceeaşi grijă, ca o umbră, scuipatul cu care le-ai lipit; pentru mediat şi imediat, o pălărie sau două".[1]

Paralel cu Gellu Naum, Gherasim Luca vorbeşte despre *mediumnitate* ca stare definitorie pentru permeabilitatea la misterele lumii din afară în comunicare cu cele lăuntrice („O oră mediumnică, permanent mediumnică"), despre *somnambulism* şi „activitate delirantă", reluând şi tema bretoniană a *aşteptării* (din *L'amour fou*), în sensul cultivării disponibilităţii faţă de „mesajele" secrete transmise prin hazardul obiectiv: „Orice fenomen, orice întâmplare, obiectele cele mai comune devin, la lumina acestei aşteptări permanente, un mesagiu"[2]. Iar spaţiile şi obiectele predilecte, cele mai apte să conducă murmurul" tainic, se înscriu de drept în universul imaginar suprarealist. Nu lipseşte reveria descinderii pe „o scară care nu ne susţine spre castelul pe care evul mediu a uitat să-l construiască"[3], atracţia pentru locurile ruinoase, abandonate, cu atmosferă funerară şi obiecte aflate în pragul dispariţiei („aura care îmi înconjoară capul ori de câte ori mă gândesc la cadavre, la capete de ceară, la ruini, la manuscrise pe jumătate arse, la o lingură putrezind încet în mâna unei femei înainte de a o duce la gură"; „starea de permanent provizorat a soluţiilor îmi populează lumea în care trăiesc cu voaluri, lilieci şi statui părăsite"...)[4], nici evenimentul oniric insolit, ce atrage asocieri de imagini din sfere radical diferite: „Mă tulbură o vacă singură pe un câmp atunci când un fierăstrău venit de nu se ştie unde o taie în două felii egale ca o voce de bariton întreruptă de o soprană"[5].

---

[1] Ibidem, pp. 93–94.
[2] *Un lup...*, p. 37.
[3] Ibidem, p. 37.
[4] Ibidem, pp. 16, 29.
[5] Ibidem, p. 91.

Toate aceste date califică angajamentul decis al poetului în spațiul experiențelor suprarealiste perturbatoare ale ordinii constituite a realului, creatoare de viziuni inedite, ireductibile la o singură semnificație, menținând spiritul în stare de alarmă: „ceea ce mă interesează e să provoc, să provoc înăuntrul acestei lumi de graniță în care mă mișc între viață și moarte, între timp și spațiu, între dragoste și ură, o lume întreagă de fenomene care îmi scapă, dar care mă surprind, care mă conțin ca o aură capul metalic al somnambulului"[1]. Cărți precum *Inventatorul iubirii*, *Le vampire passif*, dar mai ales *Un lup văzut printr-o lupă* ilustrează acest demers, propunând pagini de autentică poezie, căreia dublura și reversul eseistic-programatic tind să-i confere dimensiunile unei *experiențe* mai largi, ce depășește limitele stricte ale *literaturii*. Din păcate însă, nu puține dintre încercările de teoretizare recurg, cum am mai putut constata, la un limbaj artificios, de o pretențioasă retorică, ce pune nu o dată sub semnul întrebării autenticitatea demersului. Suntem obligați atunci să ne întoarcem tot spre poetul de o remarcabilă mobilitate imaginativă, cu obiectele sale suav și neliniștitor „eteroclite" ce populează insulele de *poezie* și de *literatură* din cărțile amintite, peste care se proiectează umbra teatrală a autorului devenit personaj de inspirație ducassiană. Alte texte ale lui Gherasim Luca, precum cele publicate în seria de caiete „Infra-Noir" din 1947: *Amphytrite*, *Le secret du vide du plein* au un conținut mai mult programatic; de remarcat, poemele de factură lettristă în care sfârșesc cele două texte.

*

Celălalt „algist", PAUL PĂUN începuse prin a semna abia în numărul 6 (antepenultimul) al seriei I din revista lui A. Baranga, versuri destul de destrămate, amintind de unele compuneri ludice, de ecou dadaist, ale lui Ștefan Roll: „bolul sfânt a stat ca o vază pestriță / tramvaiul și-a digerat mușchii lui bătrâ-

[1] *Ibidem*, p. 95.

ne / numai ghetele porcului, îmbătate de var / au umflat un câine / şi o fată o mariţă / mariţa nu cunoaşte nici un bol care se sparge ca o vază / câinele nu cunoaşte nici un tramvai care mănâncă muşte / câinele nu ştie decât să muşte / mariţa nu ştie decât să vază / şi ghetele porcului lovesc în mariţă şi în câine" (*Poemul altora*). Sunt exerciţii fără viitor, căci — cu excepţia poemului *Epitaf pentru omul bou*, publicat în 1932 în *unu*, cu ceva din narativismul fantezist-ironic al lui Adrian Maniu din *Povestea din sat* — poetul urma să-şi orienteze în curând busola lirică spre notaţia nudă, „reportericească", a faptului cotidian şi „poemul-invectivă" ale lui Geo Bogza. Miza sa majoră e pe un fel de retorică a sincerităţii —apel la contactul direct, proaspăt şi mereu nou cu lucrurile simple, redescoperite cu un ochi nedeformat de clişeele literaturii: „trebuie în sfârşit să începem să cunoaştem lucrurile care ne înconjoară / să ne uităm la ele cu ochii mai mari, pe toate feţele, parcă le-am vedea pentru prima dată /.../ trebuie să fiţi recunoscători tuturor poeţilor de până azi / că n-au putut să vă înveţe nimic din temele lor favorite / dragostea şi natura / şi că astfel puteţi să vă uitaţi pentru prima oară la lucrurile toate mari pe care le căutaţi" (*Poem cu vârful degetelor*). Se poate înţelege astfel de ce Paul Păun va fi unul dintre semnatarii manifestului lui Geo Bogza din *Viaţa imediată*, alături de Gherasim Luca. De acesta din urmă îl apropie şi înclinaţia spre o anume „poză" a marginalizării mai puţin ostentativă totuşi şi fără să cultive stridenţele groteşti atât de abundente la camaradul său; în schimb, sfidării i se asociază autoironia dureroasă a celui silit să se umilească: „poftiţi, stăpânii mei dragi, stăpânii mei mari, / pot să fiu şi tocuri de cauciuc pentru ghete / o, mai ales tocuri de cauciuc pentru ghete! / cu fiecare pas să-mi turtiţi obrazul / şi să vă bucuraţi de puterea voastră neînfrântă / voi, care aveţi întotdeauna dreptate, / atâta, atâta dreptate / toţi, întotdeauna" (*Poemul tocurilor de cauciuc*). Schimbând ce e de schimbat, un patos de aceeaşi factură ambiguă animă şi versurile decepţiei erotice, unde aerul uşor persiflant nu anulează fondul elegiac: „de aceea râd cu măselele închise / pentru că ştiu: odată, / plictisit de propriile mele mâini, de propriile

mele picioare / am să-mi las hainele lângă pat într-o dimineaţă / am să-mi usuc pielea la vânt / şi fără să mă uit îndărăt, fără să cer mila voastră / cu pasul măsurat ca bătrânii şi ca măgarii / am să mă duc / cu ochii mari înainte / să mă culc în mare" (*Poem cu părul meu sălbatic*).

Brutalitatea reportajului liric bogzian şi gestul demascator al celui ce opunea unei lumi ascunse sub masca „bunelor maniere" violenţa realului prozaic până la trivial, vitalitatea lui reprimată, îşi transmite ecoul în, bunăoară, un *Poem cu Robinson Crusoe*, mărturisind solidaritatea cu „haimanalele" victime ale unei existenţe promiscue şi sordide: „pentru ăştia toţi / şi pentru alţii la fel de bătuţi / la fel de hămesiţi şi de frânţi / pentru voi toţi / risipiţi / pe care vă întâlnesc pe unele străzi de la piaţă / când merg în costumul meu de robinson crusoe / o să dezbrac femeile cucoane / după ce am să le scot din maşini cu două degete / o să le dezbrac şi o să le arunc chiloţii în dâmboviţa / ca să vedeţi şi voi, să vedem şi noi / carnea puţin pudrată de pe corpul lor nemuncit"... Prin contrast, în revista *Viaţa imediată* — acest elogiu de o programatică simplitate, dar semnificativ mai mult ca program, căci îi lipseşte, din păcate, *poezia:* „...stimez toate femeile noastre cinstite / ca pe nişte bune camarade / care nu citesc ziua pe marii poeţi ai iubirii / ci stau încruntate deasupra muncii lor / şi totuşi noaptea sunt ele, nenumăratele poetese ale dragostei / dându-ne o dată cu trupul lor neted / liniştea, răbdarea, încrederea / încrederea în muncă şi în dragoste / încrederea în viitorul pe care-l aşteptăm" (*Poem de dimineaţă*).

Apariţia, în 1939, a poemului *Plămânul sălbatec* marchează cristalizarea deplină a acestor atitudini într-o viziune de atmosferă expresionistă şi o frazare de tradiţie whitmaniană, de care nu rămăsese străin nici scrisul lui Geo Bogza din acei ani. „Locuri lunecoase, adânci", „un oraş înecat, purtător de oglinzi şi blesteme", o „lumină tristă, interioară / când lucrurile curg [...] şi fug însetate", „neînţeleasa alarmă a străzii", „fantomele de ură ale serii" — conturează atmosfera tulbure, de încordată aşteptare, în care poetul se vede purtând pe buze „o sămânţă incendiară", de aruncat „peste această lume impură". Asociată cu

revolta („O, dă-mi iubita mea, / Dă-mi fruntea, umerii, buzele tale / să le împart cu proclamații incendiare!"), iubirea devine ea însăși subversivă, un atentat la ordinea burgheză a lumii, a cărei reprimare e evocată în termeni bogzieni: „veneau să stingă focul / pompierii societății ultragiate".

Plămânul sălbatec e, în esență un poem-manifest, ce poate fi pus în directă legătură cu fenomenul de radicalizare politică a avangardei observat după 1930, în măsura în care și autorul său se face ecoul procesului intentat mișcării (în speță suprarealismului) de către chiar unii reprezentanți ai săi, cum a fost cazul lui Gheorghe Dinu, în ultimele luări de poziție din revista *unu* sau din *Cuvântul liber*. Termenii în care Paul Păun rezumă în poemul său perspectiva avangardistă sugerează deja necesitatea depășirii ei spre un alt nivel al angajării: „Te știu acum, / înverșunată disciplină a naturii!/ Am vrut să strig realitatea ta / în muzica de spume a viselor mele. / Cu mâinile conduse de fantome, am vrut / să-ți fac pădurile mai vii, mai scelerate / și apele plutind peste oraș / să fie un cer mai uman și mai dulce. / Am vrut între oameni o pace a nebuniei / o logică a visului, / o înțelegere de dincolo de stele". Ca și autorul *Primăverii roșii*, care întrezărea „un alt patru al istoriei", poetul își declară decis crezul militant: „acolo unde cuvintele au greutatea de fier a istoriei / viața mea s-a găsit / s-a legat de ea însăși cu dragostea grăbită a disperării / și cu bucuria inedită / de a fi ea însăși și a tuturor". Metafora titlului își mărturisește sensul sub acest semn al revoltei și solidarității: „acum degetele mele sunt ulițe / străbătute de sângele din zori al demonstrațiilor / acum ochii mei / sunt oțelul albastru al revoltei /.../ cu un plămân mai sălbatec mă-ntorc, / plin de vântul alb al nebuniei / plin de lamele de săbii ale munților, / de răsuflarea miilor de oameni, / plin de pumni, plin de furtună. / / Întunecat / plămân al răzvrătirii!"

Acestei energice retorici ce recurge la puține dintre servicii-le limbajului figurat, placheta *Marea palidă* (Colecția suprarealistă, 1945) îi opune un discurs ce poate fi aproximat pentru prima oară ca aparținând limbajului cu adevărat suprarealist. „Mesajul" devine obscur, semnificatul e opacizat de stratifică-

rile succesive ale semnificanților, textul constituindu-se ca suită de imagini aparent discontinue, cărora coerența gramaticală a expresiei le conferă totuși o anume fluență „descriptivă"; dar e o descriere de obiecte și evenimente simili-onirice, cu interferențe și rupturi caracteristice unor astfel de stări, iar metaforelor le lipsește, în majoritatea lor, termenul de referință sau acesta e mult voalat; avem de-a face cu niște metafore-simbol ce tind spre amplificarea polisemiei și un cât mai înalt grad de indeterminare. Debutul poemului se dovedește totuși a fi, după șocul provocat de un număr de imagini insolite, mai puțin „ermetic". Iată primele secvențe:

Port între buze viața unui ou
și între pleoapele încă închise algele plânsului,
numai pustiul cunoaște această teribilă ploaie
trecând o dată cu păsările prin oasele fetei,
Port acum în mâini o lampă de flăcări,
o corabie mică și un ochi de găină,
urcat pe o pâine muiată în sângele tău
spun încet numele focului
spun numele morții atât de încet
cât șarpele lacrimei pe pielea udă de lacrimi
atât de încet cât numai forma lor făcută în gură și căzută
în mâini,

țin într-o mână forma numelui focului
și în cealaltă mână forma numelui morții,
urcat pe o pâine muiată în sângele tău
privesc cum se ard reciproc aceste două obiecte

Tu trebuie să apari la această întâlnire
ascunsă de ploaia incertă a părului
prin fața ochilor tăi trec păsările goale umplute cu apă
de dimensiunea atleților
între tine și celelalte fluvii trec poduri de apă peste
fluvii de apă,

la marginea lui peisajul își topește încet
ultimele pietre și lemne.

numai pustiul cunoaşte această zăpadă amară
în fiecare palmă deschisă, în umerii rupţi,
în fiecare gură a inimii.

Port încă în degete fumul, cuţitul şi floarea,
pielea cadavrului dulce ca braţele nopţii,
fruntea lui de ciorap de mătase,
baia umplută cu valuri de frunze
unde mâinile lui atârnă în apele mării.

Nu am costum mai frumos, nopţile vara,
port pielea lui transparentă pe umeri,
cu zâmbetul scos peste o mască lichidă
asemenea părului rezemat de o stâncă
plimb corpul tău risipit în genunchii prăpastiei
şi paşii pe care îi pierd se continuă cu umbrele paşilor.

A purta între buze „viaţa unui ou" e, desigur, o metaforă ce lasă larg deschis spaţiul lecturii, dar sugestia *germinaţiei* a *genezei* cuvântului (discursului poetic) ca univers totalizant, unificat sub imperiul obsesiei, al dorinţei, se impune printre primele semnale ale „sensului" — chiar dacă ar mai putea fi adusă în discuţie însăşi substanţa sonoră a cuvântului *ou* (iniţială, poate, a unui nume invocat, interjecţie elegiacă, marcă a unei obsesii a circularităţii etc.). În orice caz, dacă de „geneză" este vorba, aceasta stă în chip decisiv sub semnul obsesiei *acvaticului*, care unifică semnificanţii disparaţi pe două axe principale realizând izotopii contrastante: pe de o parte, „algele plânsului", „teribilă ploaie", „zăpadă amară", „pielea cadavrului dulce", „fruntea de ciorap de mătase" „baia umplută cu valuri de frunze", „mâinile [care] atârnă în apele mării", „pielea transparentă", „mască lichidă", „părul", paşii fluizi, continuaţi de propria lor umbră „sângele tău" etc.; pe de alta; *pustiul*, „oasele feţei" iarăşi „pustiul", „palma deschisă", „ umerii rupţi", „fiecare gură a inimii", „stâncă", „genunchii prăpastiei"... Reverie — putem descifra — *acvatică*, cu evidente conotaţii *erotice*, *feminine*, modulată în variaţiuni de tipul „métaphore filée", ce extind procesul metaforizării de la *cuvânt* la spaţiul mai vast al

discursului[1], susținută și de seria imagistică opusă, a *pustiului, sicității, setei*, ca mărci, în fond, ale *dorinței* ardente. Verbul *a purta*, repetat de-a lungul acestor secvențe întărește sugestia *obsesiei*, făcând legătura, în universul imaginar structurat în cele două direcții amintite, între elemente greu de asociat la prima vedere, precum: „viața unui ou", „fumul, cuțitul și floarea", „corpul tău risipit", „o lampă de flăcări, / o corabie mică și un ochi de găină", „forma numelui focului" și „forma numelui morții". Raportate la context, acestea își dezvăluie totuși o relativă congruență, fie pe axa „acvaticului", într-o asociere bivalentă cu sugestia vitalității sau cu cea thanatică (oul, floarea, corabia, ochiul „corpul tău risipit"), fie pe cea a *pustiului*, și *aridității* (fumul, cuțitul, „o lampă de flăcări", „forma numelui morții"). În plus, discursul poartă însemnele unui *ritual* ce uzează de obiecte emblematic-simbolice (oul, cele două serii de câte *trei* „obiecte" purtate în mână de către „oficiant") dintre care ultimul — „ochiul de găină" — poate trimite la un anume ritual magic-funerar: „pâinea muiată în sângele tău" (raportabilă la ritualul sacru al împărtășaniei) și de un limbaj al invocației cu conotații, iarăși, magice („spun încet numele focului / spun numele morții..."); obiectualizat, limbajul participă de asemenea la efectuarea unei „jertfe": „urcat pe o pâine muiată în sângele tău / privesc cum se ard reciproc aceste ciudate obiecte". În sfârșit, rezultatul acestei gesticulații trebuie să fie o „apariție" simili-magică, „înscrisă", în modul cel mai evident, într-un peisaj oniric-acvatic, fluent și incert, dalinian, ce contopește, în regim erotic-feminin, obsesia regenerării și a morții.

Întreg poemul e dezvoltarea acestor teme inițiale, aproximând, în ultimă instanță, o stare de așteptare tensionată, de disponibilitate în fața insolitelor coagulări fantasmatice ale obsesiei fundamentale. „Ținuturile" traversate de poet oscilează între viziuni vaporoase, transparente, imateriale („înăuntru obiectele plutesc pe un fluviu închis, / în aer o barcă se leagănă amețitoare, / între mâini, între degete / curge zăpada din suluri

[1] Cf. *Les avantgardes littéraires...*, ed. cit., p. 885.

de sticlă, din lentile topite, /în ochi, până în fund, aleea de nori şi după ei ploaie"), zone devastate, spaţii dezafectate şi imobile („Cu o pelerină de oase, de sticle, o pelerină de apă stagnantă, / pe o alee de ample, sfâşiate fotolii, de arcuri / eu trec şi aştept prin aceste ţinuturi"), ori populate de prezenţe animalice greoaie, proiecţii ale visceralităţii obscure: „boi mari şi animale întregi căzute din largi înălţimi / se zdrobesc între tine şi mâinile mele întinse". O odaie „adusă în câmpie" pentru vizita — spectrală — a femeii iubite, „odaie complect inundată / şi cu pereţii de oglindă", „obiecte de pompe funebre cu penele negre", aşezate la picioarele femeii, un câmp pe care „se întind [...] foarte multe paturi", fumul peste „peisajul topit" — sunt, între altele, elementele constitutive ale unei ambianţe stranii, în care iubita apare „înconjurată de aburul nebuloaselor, / cu ochii de ploaia dinaintea dimineţii / cu sâni de sărut, / cu gura singură, cu sânii singuri pe lume. / cu părul un zid dărâmat de salve de gloanţe, / înconjurată de somn", dar pe chipul căreia „o mică furnică deschide în frunte o largă câmpie / şi aţe de sânge [îi] strică frumos răvăşita ţinută". Finalul aduce imaginea oraşului „inundat până dincolo de marile oceane", prin care paşii femeii „curg în tăcere lângă o singură floare în flăcări", lăsând în urma lor pământul „absolut gol de orice prezenţă umană".

Poemul lui Paul Păun are, aşadar, toate datele viziunii onirice suprarealiste, unificată, peste incompatibilităţile cu efecte de stranietate ale „obiectelor" puse în relaţie, de o obsesie modelatoare pe care însuşi automatismul asocierilor o asigură de fapt. Cu destule secvenţe expresive în ordinea amintitei obsesii, *Marea palidă* lasă totuşi adesea impresia recursului la o *recuzită* deja constituită şi previzibilă în efectele ei, aşa cum a acumulat-o până în acest moment practica poetică a suprarealismului european.

Sub titlurile *Les esprits animaux* (*Spiritele animale*) şi *La conspiration du silence* (*Conspiraţia tăcerii*), Paul Păun a mai publicat două texte în colecţia „Infra-Noir" (februarie şi aprilie 1947). Sunt scurte scrieri programatice, în care pot fi regăsite principalele teme de reflecţie ale suprarealismului: conflictul

dintre „exigențele principiului așa-zisei realități" și principiului plăcerii năzuind spre „contactul cu realitatea universală, singura suprarealitate"; necesitatea transformării lumii conform dorințelor omului; visul ca „invenție continuă a unor puncte de întâlnire dintre dorință și posibil" și extinderea automatismului — „*săgeată ardentă și spirală*, eminamente obiectivantă, în stare să inventeze în același timp dorința și obiectul ei, contopite în imagine care este, literalmente, actul iubirii lor"; hazardul obiectiv. Împotriva „conspirației antipoetice mondiale" și a „slăbiciunii imaginii scrise și pictate" care se află în legătură cu „cultura oprimantă", *Spiritele animale* propune „sfărâmarea limbajului monovalent constituit de cuvinte și de formele descriptive ale obiectelor", pentru a tinde către „*tăcerea* (care e departe de a fi neantul) dimensiunilor fără număr ale spațiilor pe care le atingem"; ideal, așadar, al unui fel de indeterminare absolută în raport cu datele constrângătoare ale realului, utopie a exprimării „stării complete" a obiectului, a „acțiunii infinit polivalente a aceluiași obiect în realitatea energetică a existenței sale materiale"[1].

Nu altele sunt reperele meditației poetice din *La conspiration du silence*, unde imaginea „norului", a „cetii extrem de adânci și scânteietoare" e emblema acelei stări de reverie permanentizată specifică suprarealismului, sugerând o atmosferă cvasi-mediumnică, de așteptare și deschidere spre necunoscut, de permeabilitate a ființei la semnalele misterioase ale lumii, depășind granițele individualității și orice obstacol exterior. „Tocmai în aceste condiții, ciudate poate, însă deloc neobișnuite — notează poetul — a devenit viața mea studiul unui singur obiect, nesfârșit de misterios, exterior și vizibil și înzestrat cu câteva atribute hotărâtoare, ca de pildă acela de a fi mereu locul de întâlnire dintre dublul meu poetic și propunerile din afară ale obiectelor, cuvintelor și hazardului"[2]. În limbajul caracteristic suprarealismului, regăsim aici marea obsesie avangar-

[1] P. Păun, *Les esprits animaux*, ed. cit., p. 3–4.
[2] P. Păun, *La conspiration du silence*, ed. cit., p. 3.

distă a disponibilității absolute a spiritului într-o lume aptă de infinite remodelări și invenții, urmând celor mai secrete impulsuri eliberatoare ale subiectivității. Dincolo de „dublul poetic" aflat față în față cu universul obiectual-evenimențial, se caută un „triplu" unificator, analog reveriei romantice a comuniunii cu Totul cosmic. Fraza programatică se însuflețește atunci de o undă de exaltare: „Acțiunea automată, poate rezultatul cel mai îndepărtat a ceea ce putem închipui ca practică revoluționară, din acest loc întristător de unde suntem siliți să privim devenirea, n-o pot concepe frământată de alt mobil decât acela al căutării permanente, mereu îndrăgostite și negatoare, a acestui triplu. Căci el ne înconjoară, ne neagă și ne precede. Și vorbește încet, cu vocea lui eficientă, alcătuită din obiecte, din forme, din aripi și din peri, alcătuită din aer, ca și a noastră, ca și a femeilor noastre atunci când nu mai rămâne din ea, la căderea serii, decât amețeala răsuflării lor."[1]

Despre propriile preocupări din acest ultim moment al suprarealismului românesc, Paul Păun mărturisește într-un interviu târziu: „Temele mele erau următoarele: poezia generalizată, actul automat, izolarea inocentă și subversivă de realitatea obiectivă: *Les esprits animaux*, *La conspiration du silence*"[2]. Cel ce le dezvoltă se întâlnește, astfel, pe un teren comun cu ceilalți confrați din grupare, alături de care colaborează și la scrierea unor texte colective precum *Diamantul conduce mâinile*, 1940 (cu V. Teodorescu și D Trost), *Critica mizeriei*, 1946 (cu Gellu Naum și V. Teodorescu), *Infra-Noir*, 1946 (cu Luca, Naum, V. Teodorescu și Trost), *Eloge de Malombra*, 1947 (în aceeași echipă). A mai rămas de la el, în manuscris, *La vie extérieure* (1948).

*

Drumețul incendiar, titlul volumului de poeme cu care debutează, în 1936, GELLU NAUM (n. 1915), definește perfect

[1] Ibidem, p. 7.

[2] *Salida super-anarquica, hacia la poesia total, Entrevista de Paul Păun a Ștefan Baciu*, în *Mele, Honolulu*, martie 1983, p. 24.

starea de spirit spectaculos nonconformistă a tânărului ce avea să devină poetul cel mai reprezentativ al suprarealismului românesc şi, fără îndoială, una dintre figurile de marcă ale mişcării europene. Violenţa atitudinii anticonvenţionale înscrisă mai târziu în paginile programatice din *Medium* (unde benigna eliberare de poezie făcând poezie sau tristeţea de a descoperi că nu face decât literatură erau acompaniate de afirmarea solidarităţii cu cei „pe totdeauna nemulţumiţi" ori de „râsul cel mai abject" în faţa propriilor producţii poetice) se anunţă de pe acum, justificând, la acest nivel, apropierea de un Geo Bogza cu al său *Poem invectivă*[1]*;* însă într-un limbaj care e, de-acum, al suprarealismului autentic, de o mobilitate şi de un insolit al asocierilor ce ştie să exploateze virtuţile „arbitrarului" maxim, rupturile de niveluri ale sensului, vecinătăţile groteşti, efectele ambiguităţii ironico-sarcastice. Originalitatea acestor poeme e asigurată de marea libertate a poetului în raport cu înseşi convenţiile viziunii suprarealiste, coborâte în registru parodic-burlesc, montate în tiparele stilistice cele mai diverse, de la cel al jurnalismului frizând „senzaţionalul", la cel sentimental sau virulent-pamfletar, de o „trivialitate" ce nu-şi economiseşte cruditătile de limbaj, dar le subordonează, în ultimă instanţă, efectului de ansamblu al înscenării caricaturale. Cu un portret ce deviază ironic stereotipiile limbajului producând spectaculoase răsturnări („Drumeţul incendiar îşi ascute luminile / ochilor în caietele cu statistici / El îşi aranjează coafura în ceasornice /.../ îşi lasă câte o măsea infectată la fiecare geam /.../ El saltă în fluierele cu guşe ale vardiştilor / şi pipăie chiloţii străvezii ai istoriei / creierul lui face semne ca o batistă / şi dacă nu s-ar teme de ridicol / ar putea să fie un popă sau o cravată"), „personajul" lui Gellu Naum sugerează radicala subversiune a convenţiilor sociale şi literare, insubordonarea şi independenţa de spirit („Inima lui e o pădure autonomă / şi el spune: / *«Domnii ne aleg poemele după panglicuţe ca pe curve»* / / Gazetele

[1] V. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, ed.cit., p. 433.

scriu: «este / un fioros asasin. Are / o mustață sub nas ca o vrabie / și poate fi recunoscut după ciorapi»"), o receptivitate și o disponibilitate nelimitate („El ascultă în toate punctele cardinale / având drept cornet acustic un samovar încins"). Gesticulația sfidătoare („voi ști să-mi scot ventuzele de pe creier / să se scurgă zeama puturoasă a versului dulceag / voi ști mamă în ceasurile de glorie / să-mi flutur ciorapii împuțiți lângă porțile Academiei Române") exprimă o conștiință revoltată, ce nu-și măsoară cuvintele de condamnare („...singurul chior din ținut /.../ mi-a încredințat cel mai mare secret al gării: / LUMEA A ÎNCEPUT SĂ PUTĂ") și îndeamnă, în consecință, la o radicală înnoire a scrisului conform „semnelor vremii": „Smulgeți penele tuturor păsărilor din Balcani / să ne scrim cronici noi"...

Acest prim poem al cărții din 1936 e un eșantion definitoriu pentru iconoclasmul lui Gellu Naum, ce poate fi descoperit în toate paginile, fie în respingerea „dulcegăriilor" idealizante și a înaltelor pretenții de „artă" literară („și-n acuarelă hora țăranilor miroase a picioare frumos"; „E o înaltă școală aceasta / să-ți scobești creierul ca pe un nas / și din adâncuri să scoți mucii triști ai poemului"), fie în apelul direct, energic, la o poezie angajată, sensibilă — cum spunea manifestul *Vieții imediate* — la „noroiul, sudoarea și sângele celei mai recente istorii": „Camarazi poeți ajunge / destul am gâdilat pământul pe burtă /.../ pe pletele Pacificului curg păduchii de fier / oamenii zic Kultur sau foame / arzând în focurile albastre creierul lui Heine /.../ destul am admirat în proze strașnice / curul d-lui Ford scăpat în cele mai suave ape de colonie / destul am mirosit pudic rozele / purtând ghetele cu ștofă ale poeziei clasice / cântecele noastre de dragoste sună fals /.../ voi fi un centaur siluind arborii poemului"... (*Un centaur siluind arborii poemului*). Substratul politic al manifestului iese limpede la suprafață, chiar dacă discursul nu renunță la specificul joc burlesc și-și modelează imaginile în chipul cel mai liber, urmând exigențele suprarealismului: „acum dicționarele urlă TREBUIE SĂ URLE / acum fiecare poem e un arsenal de revolte / pădurea e o pată pe conștiința naturii / și femeile au 14 picioare și 120 de sâni

/.../ Acum femeia mea se culcă cu un aparat de radio / mustățile lui îi gâdilă urechile: / «șomajul e o poziție necesară corectă / grevele distracții în masă jocuri pentru adulți / foametea o pasăre cu inele de gâză» / și ea spune: ÎNCĂ și ÎNCĂ și ÎNCĂ / / și peste toate acestea se simte nevoia unei lupte finale" (*Acum perdelele sunt bărbile pieptănate*).

Un „drumeț incendiar" este, în fond, și celălalt „personaj" al poeziei lui Gellu Naum, *Vasco de Gama*, protagonist al poemului din 1938 într-o *sui generis* comedie a oniricului: „drumeț"–spectator dar și *agent* al miracolului — „incendiar" — chemând la schimbare și dinamizând peisajul prin care trece, imprimându-i frenezia propriilor impulsuri interioare. Dominantă este pornirea ludică, evidentă și în prima carte, dar care aici se generalizează, conferind viziunii nota burlescă știută. *Alter ego* al poetului suprarealist, Vasco de Gama e o prezență mobilă într-un univers în metamorfoză continuă, un explorator cu instrumente înnoite, ce tulbură ierarhiile constituite ale realului, creează relații șocante între obiecte, contrazicând toate tiparele cunoscute:

> Dar Vasco de Gama e un alt călător
> el miroase apa cu ajutorul lunetei
> nările i se prelungesc până la țărm
> pentru că el mănâncă și capul cârmaciului —

mod de a spune tocmai că orice rațiune exterioară și constrângătoare va fi abandonată în favoarea hazardului și a preluării pe cont propriu a prospectării misterului. Aproape didactic, poetul oferă o mostră a acestei lumi răsturnate, în care raporturile unanim acceptate se inversează: „Acolo e o albină și o femeie / și femeia înțeapă albina cu degetul / cum ar înțepa un ochi din care / scaunele cad afară nenumărate".

Specificul unei astfel de viziuni se putea desprinde încă din unele poeme din *Libertatea* de *a dormi pe o frunte* (1937), unde ipostaza de „comediograf" a poetului, anunțată în cartea de debut, căpătase contururi mai ferme. Dacă la un Gherasim Luca

aventura este în primul rând a unui personaj satanic-tenebros și a unui nou Des Esseintes iubitor de artificii „decadente", iar la Virgil Teodorescu poezia se deschide spre un „exotism" de transparențe eluardiene, visul lui Gellu Naum caricaturizează lumea, cele mai adeseori, ca oglinzile deformatoare, părțile înstrăinate ale „obiectelor" se regăsesc în structuri bizare, conglomerate grotești, iar motivele mitice tradiționale sunt parodiate. „Îngerul păzitor" al perechii îndrăgostite capătă (în poemul cu titlul, și el parodistic în arbitrarul lui, *Aceste cravate mă fac inuman*) trăsături ale unei umanități mărunte și anonime: „Îl avem în pantaloni și ghete La / mese face cu ochiul vecinului Poartă / guler de blană și picioare străine".

Calamburul și ironia își fac loc peste tot, întâlnirile fortuite de obiecte sunt orientate spre realizarea unui burlesc oniric. Nu mai avem aici umorul suprarealist provocator de angoase, ci deturnarea comică sistematică a unor formule ținând de o retorică a eroismului, de bunele intenții moralizatoare, de invocarea puterilor sacre:

> Înainte Înainte
> de fiecare parte stau de strajă pahare cu înghețată
> în dosul lorgnetelor ochii decupați din orbite fac
> exerciții de echilibru
> mâinile gâdilă eterul cu picioarele
> ghetele se plâng de nesimțirea picioarelor
> Turcu surâde ca o baiaderă și se simte liană
> Înainte biciclişti cu hărțile desenate frumos pe
> pulpele din vis
> poeți cumințI care confundați baliga cu tortul
> Înainte frumoșii mei domni și înțelepți
> Înainte domnișoară supraveghetoare
> pe baricade vă așteaptă caldă o plăcintă cu mere
> bravii mei pomi nu lăsați berea să plângă căci
> Îngerul e cu noi deși
> acum își face toaleta intimă stând distins pe bideu.

În *Vasco de Gama*, aceste trăsături sunt și mai puternic reliefate; obiectele se antropomorfizează pentru a participa la

farsă alături de noţiunile abstracte, automatismul asociativ umple tiparele discursive cu elemente fortuite, atingându-se nivelul unei extreme formalizări: „comunicarea“ devine joc pur al mecanismului lingvistic, nu însă lipsit de semnificaţie parodică, tocmai în măsura în care atribute ale „viului“ sunt transferate „mecanicului“ verbal-obiectual:

Vasca Vasco suspină geamantanul ai
uitat un picior în ultima corabie
şi ţi-a fugit figura spre golf
Dar batista îşi arată dinţii spre comandantul
care îşi balansează pendulele din urechi
şi pendulele supărate i-au ars barba
barba a cerut iertare esteticei
estetica a mâncat biscuiţii
urcaţi în obositoare ascensiune spre gură

Procedeul se repetă şi în alte secvenţe ce mizează pe o similară inerţie asociativă a cuvintelor, pe forţa generatoare de discurs a contiguităţii care conduce, în ultimă analiză, la o nouă „comedie a literaturii“, înrudită cu cea urmuziană; Vasco de Gama-poetul pare a nu face altceva decât să asiste, gratuit, la insolitele metamorfoze combinatorii din spaţiul unei suprarealităţi în care realul şi imaginarul — aici obiectul şi cuvântul — încetează a mai fi percepute contradictoriu:

...Vasco de Gama se sperie
el nu înţelege nimic din acestea toate
şi cea mai mare libertate a sa este să stea
cu pălăria în ochi în faţa uşei
când uşa se deschide ca o armonică
şi cântă la ea şi-i cade un dinte
dintele devine edelweiss
edelweiss-ul culege turiştii şi-i adună
adună fuge pe geam şi se scarpină
scarpină e foarte mic şi rece
rece e cu o fată...

Sintagme uzuale, ce nu sunt alese, totuşi, chiar la întâmplare, ci sunt căutate pentru reprezentativitatea lor ca expresii ale *convenţiilor* sociale, devin puncte de plecare pentru dezvoltări redundante şi deviante, după ce crescuseră, la rândul lor, din metafore subversive, luând în râs înclinaţiile poetizante:

> Prin ziduri urina tulbure luceşte
> vezica este o splendidă cameră obscură
> în care dorm toate actele
> actele de căsătorie de mobilizare
> actele de tutun de naştere şi de sticlă
> actele de nas în care scrie
> cum Vasco de Gama alunecă în ploaie.

Tot aşa, se propun „false silogisme", de tradiţie manieristă, cu funcţie parodică la adresa a ceea ce Voronca numise „gândirea exactă şi preţioasă", şi ca probă a marii elasticităţi a limbajului eliberat de obligaţia strictă de a semnifica:

> Totuşi cravata nu poate să înghită
> pentru că femeia nu plouă
> şi nici eu nu plou
> pentru că ne despicăm piepturile cu graţie
> şi scoatem din fundul lor un clavecin.

Foarte adesea, textul pare să se închege din pure contaminări sonore, ca în acest pasaj unde elementele peisajului marin în care se proiectează „navigatorul" (*dantelele* valurilor, *sarea* şi *caii* de mare) intră în jocul aliteraţiilor, al „diseminării semnificantului", însăşi pasta sonoră a cuvântului *Comandant* fiind remodelată în unităţile lingvistice secvente, ce înscriu în mişcarea lor, într-o semnificativă emblemă, *dorinţa*, idealul politic:

> Vasco de Gama îşi ascute *dantelele*
> pune pe *dinţi* puţină sare
> presară pe *deasupra caii* argintii
> şi zice Comandante *acordă*-mi *cocarda*
> dă-mi voie să-mi pun pe faţă secera
> şi pe ureche *ciocanul*.

Într-un teritoriu atât de instabil, e loc însă și pentru destulă improvizație mai puțin expresivă.

Tratamentul așa-zicând „epic" al discursului structurat, relativ, ca „acțiune", caracteriza și unele pagini din *Libertatea de a dormi pe o frunte*, cum se întâmpla chiar în poemul ce dă titlul volumului. Era vorba însă, și acolo, de ceea ce Ov. S. Crohmălniceanu caracterizează drept „o pseudo-epică obiectivantă în planul oniric al dorinței delirante"[1]. Ea ilustrează încercarea de a realiza un fel de construcție mitică, „aplicație" *sui generis* a hazardului obiectiv, care-l preocupase, cum știm, pe poet îndeosebi în *Medium*. O asemenea perspectivă fusese avută în vedere în mediile suprarealiste franceze, mai ales de când S. Dali propusese „metoda paranoic-critică", iar Breton reflectase asupra „situației suprarealiste a obiectului". Tot Breton urma să schițeze așa-numitul „mit al Marilor Transparenți", în ale sale *Prolégoménes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), unde citim: „Omul nu e, poate, centrul, punctul de miră al universului. Putem ajunge a crede că există deasupra lui, în scara animală, ființe al căror comportament îi este la fel de străin pe cât este al său, poate, efemeridei sau balenei... N-ar fi cu neputință ca în cursul unei vaste acțiuni [...] să apropiem până la a adeveri structura și complexiunea unor astfel de făpturi ipotetice, care se manifestă în chip nelămurit față de noi, în teamă și în sentimentul hazardului."[2] Într-o formă aproape identică, supoziția fusese și a lui Novalis, citat de autorul *Prolegomenelor*: „Noi trăim în realitate într-un animal ai cărui paraziți suntem. Constituția acestui animal o determină pe a noastră și *vice-versa*" E o ipoteză mitică, recunoscută ca atare de același Breton, când, în *Du surréalisme en ses oeuvres vives* (1935), se declara contra principiului exclusivist antropomorfic după care omul judecă lumea din afara lui, notând că „numai în totală umilință omul se poate sluji de puținul pe care-l

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 435.
[2] A. Breton, *Manifestes...*, ed. cit., p. 175.

ştie despre sine, în recunoaşterea a ceea ce-l înconjoară. Pentru aceasta, marele mijloc de care dispune este intuiţia *poetică*."[1]

Libertatea de a dormi pe o frunte, ce precede asemenea consideraţii, participă la acelaşi tip de reverie. „Marii transparenţi" ai poetului român sunt aici Maiorul albastru şi Salvatorul, întrupări ale spiritului naturii, veghind şi dirijând mişcările cosmice. „Sufletul lucrurilor", ascuns şi misterios, rotindu-se pe orbite ce se întâlnesc periodic cu drumurile omului, e cercetat din nou, în prelungirea romantismului. Proiecţii onirice fără contururi precise, noile „personaje" se pierd în elemente şi sunt exprimate de ele: „Maiorul albastru şi-a netezit coama. Unghiile îi veneau bine asemeni unor păstrăvi", „treptele răsăreau singure în vocea de bass a Salvatorului", „Maiorul albastru se interesa de subţioara porumbului / zgândărea grânele cu sexul ca un stilet / zicea «dacă plouă» sau *«grânele vara»* / ţinând un prieten pe deget cu o eleganţă firească / iarba se întrecea să-i servească răcoritoare", „Apa albastră din care Salvatorul îşi împletea haine / se scursese...". Cel de al treilea, Cantonierul, cu capul invadat de cântece, dar şi turmentat de revolte şi obsesii („o întreagă orchestră de carne pe care / se căţărau milioane de oameni goi"), aproximează, între aceleaşi vagi contururi himerice, o prezenţă umană prinsă între undele tainice ale unei lumi pline de virtualităţi miraculoase. Spectacolul oferit e cel al familiarităţii cu misterul mundan, de unde şi degajarea tonului umoristic: „După acest scurt discurs cantonierul tăcu / Apollo dansa discret cu Galina /.../ Salvatorul îşi ştergea degetul mare de la picior / cu o bucată de deal /.../ casele începuseră noul imn «Maiorule vreau»".

Un spaţiu însemnat din creaţia lui Gellu Naum e ocupat însă de poezia neliniştilor în faţa forţelor întunecate ale necunoscutului din afară sau din noi. Hazardul se realizează aici în întâlniri terifiante, în peisaje primejdioase, locuri blestemate, într-o atmosferă sepulcrală de „lume de dincolo". Dacă în unele texte din *Libertatea de a dormi pe o frunte* sau în *Vasco de*

[1] Ibidem, pp. 187–188.

Gama eram introduşi într-o pitorească „ţară a minunilor" (precum în acel „wonderland" în care se desfăşoară aventurile eroinei lui Lewis Carrol), un poem cum e *Calul erotic* (din volumul *Vasco de Gama*) trasează un cu totul alt itinerar. Apariţie teratologică a Calului erotic — simbol al patimilor ascunse, al impulsurilor instinctuale — are loc într-un cadru de coşmar, înrudit cu bogziana „viziune erotică a întregului univers viu". O forţă ameninţătoare pare a se insinua în oameni şi în lucruri, dând lumii aspecte apocaliptice: „dincolo de aceste mâini calul erotic / doarme pe orizont / din carnea violacee meduzele închipuiesc coame / coame vii care agită tentacule de jur împrejur / coama prinde oamenii şi-i mănâncă / tentaculele îi sug ca pe o apă «piepturile singure rămân afară şi fug» sunt piepturi goale ca nişte câini / piepturi cu amprente vinete de săruturi / piepturi pe care dinţii mari ai câmpurilor le muşcă / şi amprentele vinete rămân pe câmpuri / ca nişte guri imense fără dinţi"... O vegetaţie agresivă, de o maladivă luxurianţă, invadează totul, cu puteri de diluviu: „Aceste flori muşcă trenurile / apele trec prin ele ca prin site lăsând / corpurile umflate ale scoicilor / care fecundează compartimentele".

Se va recunoaşte aici ecoul viziunilor lui Salvador Dali, cu predilecţia sa pentru marile dislocări biologice, „obiectul suprarealist" găsindu-şi în tablourile sale materialul prepondererent în lumea carnalului, a senzaţiilor brute, a obsesiilor distrugătoare. Dar şi ceva din atmosfera lui René Magritte sau Paul Delvaux. Remarcabile în *Calul* erotic sunt îndeosebi valorile plastice, precum această nouă prezenţă a fluturilor, trimişi acum ai unor puteri malefice, terifianţi în strania lor imobilitate: „Acum fluturii au devenit imense statui imobile / mâinile se retrag înăuntru cu un ultim salut / pe aripile uriaşe oamenii adormiţi se lipesc / lăsând să le scape din braţe / lâna somnului ca o apă mare".

Recuzita coşmarescă a suprarealismului e pusă, de altfel, frecvent la contribuţie. O ilustrează mai ales culegerea de poeme din 1944, *Culoarul somnului* (ce reia şi piese din cărţile precedente), cu elemente din fondul comun de reprezentări al mişcării: „Femei pe aceste câmpii inundate / femei elastice, fe-

mei sumbre / femei de cristal şi de ceară nocturnă"; „perdelele negre fluturii negri ai mâinilor / cristalele negre ale sânilor / oglinda tremură când toate uşile sunt încuiate / şi când aşteptam să apară fantomele / cu părul răsunând în curtea pustie"; „e subţirele meu cerc albastru cel ce se rostogoleşte fără nici un zgomot / sunt hainele noastre acestea care se plimbă singure / e mâna mea aceasta care fâlfâie ca o draperie" etc. Nu aceste — evidente până la stridenţă — „prefabricate" dau însă adevărata măsură a poetului; în aceeaşi carte, alte versuri concretizează rafinamentul asociativ, capacitatea de provocare, prin insolitul rupturilor şi recoagulărilor imagistice, a voitei „crize de conştiinţă" a cititorului. E cazul concentratului poem *Îmi place ca lupilor*, al cărui titlu sugerează deja ceva din viziunile „licantropice" despre care se va vorbi în *Medium* şi care unifică, în ciuda incompatibilităţilor de suprafaţă ale versurilor, o stare de stranie tensiune, de aşteptare a unei iminente rupturi:

Mai aştept o perdea un păianjen
un om viu sau o rană
limba ta spintecă tăcerea ca un stilet
şerpii au invadat pianele
cu tăcutul lor obicei de a muri înaintea amurgului.

Despre poeziile care îi reprezintă în chipul cel mai autentic pe Gellu Naum s-ar putea spune în egală măsură că ies din cadrele stricte ale suprarealismului şi că îl ilustrează în cel mai înalt grad, în *spiritul* său, în ceea ce are el mai nobil, mai dinamic ca forţă de dereglare a ordinilor constituite şi de instaurare a unei *stări de criză* ce asigură permanentizarea disponibilităţii pentru insolit, „miraculos", mister. Căci poetul depăşeşte cu mult propriile convenţii suprarealiste, aşa cum s-au coagulat de la nivelul universului imaginar, nu doar prin înscenarea acelei *comedii a oniricului* din *Drumeţul incendiar* sau *Vasco de Gama* (ce l-au putut apropia de un Benjamin Péret), ci printr-o cvasigeneralizare a devierilor de la „normă", printr-o „sistematică" subminare a modalităţilor discursiv moştenite, greu de... sistematizat totuşi, într-atât de larg e evantaiul procedeelor la care

se recurge, de cele mai multe ori sub impulsul spontan generat de mişcarea însăşi a frazei poetice. „Ne vom întreba şi acum de cauză, dar de data aceasta / cauza va fi efectul ultimei cauze" — se scrie în poemul *Luna în ureche* —, iar această permanentă înlănţuire de cauze şi efecte ce nu se supun unui proiect iniţial „dogmatic", ci lasă loc aleatoriului, hazardului, improvizaţiei (sugerând însă o unitate mai profundă, de natura „hazardului obiectiv") caracterizează întreaga geografie lirică a lui Gellu Naum. Performanţa sa este de a induce în cititor acea tensiune a „aşteptării active", în care logica externă nu mai funcţionează pentru a limita câmpul magnetic al imaginaţiei, ci se retrage, lăsând spaţiul deschis ambiguei emoţii în faţa lumii şi a limbajului, ce contopeşte euforia cu anxietatea, ingenuitatea şi prospeţimea copilărească a sensibilităţii cu o luciditate adeseori sarcastică. Totul e căutare a reţelelor secrete ce unesc obiectele şi evenimentele („tu priveşti cu o algă pe ochi / liniile destinului pe o mână fără linii" — v. *Corsaj pierdut*), considerare cu un ochi în halucinantă veghe a lucrurilor, mobilitate onirică transmisă existenţei diurne („neaşteptată privirea lucidă a somnambulilor // am dormit atât / încât am pierdut obiceiul imobilităţii" — v. *Pasărea violetă a violenţei*). Un *Alfabet acvatic* sugerează doar în patru versuri de aparentă incongruenţă *crescendo*-ul unei tensiuni acute a aşteptării: „Aşteptarea cu mâinile în vis / plămânii deasupra nărilor / o pasăre care aduce un cuţit // te scot goală din oglinda în flăcări". Totul comunică, peste rupturi, în aceste enunţuri-metaforice ce-şi dezvăluie, la o lectură atentă, izotopia pe direcţia sugestiei unei mişcări *ascensionale*, de *progresiune*, a stării afective, echivalentă cu „ascuţirea" ei (*cuţitul*, adus de pasăre, nuditatea fierbinte, „oglinda în flăcări").

„Reflectarea" poetică a lumii are loc, simbolic vorbind, într-o „oglindă oarbă" (în prozele din volumul *Teribilul interzis* se va nota că „poetul vede în măsura în care orbeşte"), cea în care realul se descompune şi recompune la incidenţa cu fluxul şi refluxul lăuntric al subiectului, dar ascultând şi de „dicteul" cuvântului obsedant. Arbitrarul, ilogicul asociaţiilor — crea-

toare de o specifică neliniște, de inconfort al relației eu-univers, cititor-text — e redus totuși, prin prezența repetată a câte unui cuvânt ce concentrează sugestia fundamentală, cum se întâmplă la începutul poemului *Oglinda oarbă*. Contrarietatea provocată de apropierile șocante de elemente comportă amintita reducție și atenuare prin centrarea discursului pe un element verbal stabil, sugerând aici destrămarea, fluența, un fel de căutare a unei comunicări dincolo de ordinea dată a lumii: „Firul de sânge care îmi iese din buzunar / firul de lână care îmi iese din ochi / firul de tutun care îmi iese din urechi / firul de flăcări care îmi iese din nări // tu poți crede că urechile mele fumează"... Însă toată această serie de tulburătoare desfaceri ale unei țesături *sui generis* a universului lăuntric conduce către sugestia „insomniei" („și va fi insomnia mea aceea pe care o vei cunoaște"), a unei neliniștite lucidități nocturne în perspectiva căreia „memoria" exteriorului apare redimensionată („o insomnie a o sobă sau ca o ușă / sau mai bine ca golul unei uși / și în dosul acestei uși vreau să vorbim despre memorie"); tulburarea inițială a raporturilor se dovedește a fi avut loc în perspectiva unei mutații de substanță a sensibilității: „vreau să mă miroși ca pe o fereastră / vreau să mă auzi ca pe un arbore / vreau să mă pipăi ca pe o scară / vreau să mă vezi ca pe un turn". Acest final recurge din nou la o relativă dereglare a raporturilor logice („vreau să mă *miroși* ca pe o *fereastră*"!), dar o atare distorsiune e pusă în serviciul instaurării unei noi ordini: se poate ușor observa „logica" exigențelor privind angajarea (a aproape) *tuturor* simțurilor (miros, auz, pipăit, văz) în resituarea pe o axă *ascensională* a echivalențelor propuse pentru obiectul cunoașterii (trăirii): *fereastră*, *arbore*, *scară*, *turn*. „Semioza" — ca să vorbim în termenii lui M. Riffaterre — se realizează totuși, în acest mod mai ascuns și mai subtil; nu pe albia sigur trasată, preexistentă, a unui semnificat dat, ci prin jocul mai liber al semnificanților, desprinși de referențialitatea strictă și orientați de o „referință la formă"; incompatibilitatea punctuală a imaginii — cu funcție de benefică dinamitare a

habitudinilor poetice — e întrecută şi fructifică în unitatea dinamică a ansamblului discursiv.

În poezia acestor ani Gellu Naum realizează în cel mai înalt grad exigenţa suprarealistă a „frumuseţii convulsive", deopotrivă în registrul grav, elegiac-angoasant, şi în cel al grotescului, sarcasmului, discursului buf. Ceea ce s-ar putea înscrie în ordinea reveriei nocturne a romanticilor, cu atmosfera meditativ-melancolică definitorie, capătă la poetul nostru accente de surdă neliniște; gesticulaţia solemnă basculează aproape imperceptibil spre sugestia thanatică, dintr-un eveniment banal se poate naşte „spectrul unor relaţii violente": „Seara când în albastra penumbră abia se mai văd / năucitoarele gesturi ale surdomuţilor ieşiţi să recite pe străzi / ne aşezăm pe marginea trotuarului şi aşteptăm acolo ca într-o gară pustie / Cei întâlniţi se duc şi ei să se pietrifice / sau să se culce pe grămezile de frunze prin grădini / orice miracol e posibil şi nimeni nu se miră când plutim / nimeni nu spune băiatule fii şi tu ceva mai atent"... Căci în precara libertate a „miracolului" pândeşte violenţa nebănuită a faptului cotidian: „Iar dacă invocăm numele unei femei / atunci ea se iveşte ca o vegetaţie gânditoare /.../ Bogatul ei păr flutură ca o eşarfă neagră mâinile ei ne mângâie şi asta durează un timp oarecare / până când trece maşina aia cu pâine / până când farurile ne scaldă în lumina ei malefică"... (*Dreptul la ultima noapte*).

Un alt poem, *întoarcerea poetului risipitor* se situează la o similară limită incertă dintre degajarea aparentă a atitudinii, ce minimalizează fondul de neliniște, şi tensiunea de adâncime a unei subiectivităţi puse faţă în faţă cu violenţa reală a necunoscutului: „Când am intrat în clasă / ei se aflau în bănci Restul murise / mă priveau fix mă înscriau în catalogul lor / ce vă uitaţi am spus Eu am lipsit am să rămân repetent / am fost în nord am discutat chestiuni / apoi în sud m-am culcat într-o pădure de iasomie / şi ca o rufă albă am bâiguit în vânt /.../ eu le spuneam în gând urâţilor conţopiştilor / atunci a intrat Examinatorul purta pe umăr o rândunică de plumb / oh dacă a-ţi şti ce mi-a şoptit la ureche".

Aerul de familiaritate cu ideea de dispariție abia maschează, altădată, spaima de tenebrele telurice: „Eu fac cafele pentru cei instalați mai de mult în pământ / sau poate sap ca să găsesc fereastra / Alături într-o lume invizibilă și sălbatică / un tip izolat mă exprimă la un telefon public / vă anunț spune el că mă aflu în piața Buzești și că de aici / am de gând să mă duc pe jos până în pivniță sau chiar mai departe / vă anunț că m-am învelit în pânză de in și că mi-am pus chipiul de iarbă /și că m-am îngropat destul de adânc" (*Ceremonii*).

Tot atât de bine știe însă Gellu Naum să acompanieze, în *Marile serbări galante*, ironia la adresa unei anumite viziuni idilice, nepăsător-frivole, precum în pictura seninului Watteau, cu fiorul neliniștii în fața destinului, ce se anunță în himera „celui ce mănâncă lumea", trezind sentimentul fragilității „arhitecturii nupțiale" a ființei, confruntată cu „zarurile" misterioase; urlete grotești se asociază insolit clișeului tradițional al reveriei „la gura sobei": „Cu o aureolă mov în jurul capului / domnișoara Watteau toarnă peste mine / Ceva mai încolo printre hangarele goale / câțiva adolescenți fac zgomote cu instrumentele lor de percuție / și deodată soarele se întinde ca o frânghie / Cel ce mănâncă lumea trece / (câte oase mai am Patru Cinci / dar să nu uităm arhitectura lor nupțială) / și iată zarurile cu ochi în loc de puncte / domnișoara Watteau naște un șoricel cu motor de piatră / odrasla ei mâhnită și întârziată / acum pune lemne în sobă așteaptă să se aprindă singure / și ce frumos le doarme sub cerul veșnic portocaliu tendoanele aproape i-au căzut".

Nu lipsește însă nici autoironia, persiflarea, bunăoară, a micilor slăbiciuni ale marilor orgolioși care sunt poeții, cum se întâmplă în narațiunea burlescă intitulată *Ciudata întâmplare din rada portului X:* „În rada portului X stau pe o scândură și mă uit la vapoare / o poetă foarte grasă mă mângâie pe mână cu o mânuță grasă / zice că mă știe foarte bine că sunt aproape genial / că mi-a citit ultimele poeme într-o publicație olandeză / că l-a citit tot acolo și pe colegul meu Maria Rilke dar că nici nu se compară e cu totul altceva mă preferă / că dacă vreau îmi cum-

pără prăjituri cu scorţişoară şi mă ia la film // e foarte cald singurele spaţii de răcoare dacă îmi permiteţi se află între aripile pescăruşilor / şi noi poetul care am fost în Infern până la plantaţiile colegei noastre Euridice şi chiar ceva mai încolo / mâncăm prăjituri cu scorţişoară şi ne întoarcem la scândură". Tratamentul buf al unor situaţii e frecvent, după cum numeroase sunt şi devierile umoristice, ironice, parodice ale detaliilor imagistice: „Pe înţeleptul Ud l-am cunoscut într-un oraş natal", într-o cantină „e-o lume fericită sinceră mănâncă", „Acolo ei îşi fac siesta lor de marmură", „În orice om se pot naşte idei şi consoane", „diseară te culci în altă parte / vine Dumnezeu pe la mine şi geme e o chestiune de intimitate", „ieşeam pe stradă elaboram fântâni"...

Între poezia „certitudinii eruptive", a „mediumnităţii noastre, a tuturora", şi cea a comediei limbajului, de subminare a previzibilului rostirii, Gellu Naum şi-a conturat un spaţiu de maximă libertate a imaginaţiei, ce contrazice toate convenţiile şi în care intimitatea cu misterul existenţial lasă mereu loc neliniştii, unei straniu-fascinante anxietăţi.

Din depozitul de teme obsedante al suprarealismului se alimentează abundent şi prozele din placheta *Teribilul interzis*, din care nu lipsesc nici paginile programatice (sub titlul *Cerneala surdă* ni se oferă o suită de reflecţii originale sau mărturisit împrumutate din precursorii sau promotorii suprarealismului, iar *Inventatorii banderolei*, textul final, e un pamflet contra lui Gherasim Luca şi D. Trost). Naraţiunea *Poetizaţi, poetizaţi*... ar fi proiecţia onirică a conflictului dintre impulsurile sinelui profund (obsesia *dragostei* şi a *libertăţii*, dominantă la personajul narator) şi obstacolele conştiinţei — supraeul interdictiv? — întrupate în celălalt personaj, Albinosul, întâlnit în autobuzul nocturn, la întoarcerea spre casă. Traversarea oraşului văzut în maniera „picturii metafizice" a lui G. de Chirico, alături de ciudatul *alter-ego* cu rigidităţi de statuie şi manechin, apoi scena iubirii dezlănţuite sub ploaia torenţială după ce protagonistul reuşeşte să înfrângă obstacolul (o „căruţă interminabilă... încărcată cu traverse de fier care uruiau sinis-

tru") ce-l despărțea de femeia iubită și, în sfârșit, coridorul întunecat unde vecinii îl așteaptă cu lumânări în mână, conturează atmosfera stranie, obsedantă (sunt cunoscute valențele simbolic-feminine ale elementului acvatic etc.), caracteristică onirismului suprarealist. O versiune ușor caricată a unei obsesii similare propune proza *Patul de crini:* un pletos poet, în părul căruia se prind lilieci, aspiră în zadar să se căsătorească cu tânăra Ursula, care-i refuză mereu oferta, nu fără a profita însă de situație, căci cuplul îndrăgostit trăiește de fapt din... vânzarea liliecilor căzuți în neobișnuita capcană. Replică parodică a biblicului Samson, poetul își taie pletele, spre indignarea femeii ce se vede pierzând un mijloc de subzistență și care de altfel și moare, sub efectul magic-destructiv al vorbelor partenerului; acestuia amintirea Ursulei îi va evoca mereu „un pat de crini". Umbra lui Urmuz, bunăoară din *Cotadi și Dragomir*, însoțește, până la un punct, această viziune grotescă. Umorul negru colorează și mai sofisticat simbolica scenetă intitulată *Exact în același timp*, unde o femeie, Cécile, asistă la sinuciderea amantului său Robert, care reparase singur țeava pistolului asasin. Aceeași, travestită în pictor (Rafael), o vizitează la castel pe fosta iubită a lui Robert, Louise, căreia-i aduce, prin trei hamali ce se deconspiră a fi Trinitatea însăși, un sicriu de argint: obligată să-l deschidă cu toporul, ea va descoperi în el un câine mort și un plic conținând — în chip de pretins mesaj al defunctului — un gândac otrăvit pe care, mâncându-l, moare. Cadavrul e oferit unei „fetițe cu cercul", căreia-i place să se rujeze cu sângele lui (procedase la fel după sinuciderea lui Robert); pentru a o transporta pe moartă, guvernanta fetiței aruncă pe fereastră copilul pe care-l ducea în cărucior...

Mult mai consistentă, deși nu lipsită de artificii lesne de recunoscut în recuzita suprarealistă, este proza poetico-eseistică din *Castelul orbilor*, care succede pasionatelor pagini consacrate, în *Medium*, *„așteptării active"* a fenomenelor de hazard obiectiv. Din nou compozită, formula convine perfect sincretismului vizionar suprarealist ce se propune ca experiență complexă a lumii, menită să o remodeleze conform unei geografii

a *dorinței* eliberate de orice constrângere convențională. Într-un asemenea sens sunt orientate și reflecțiile despre limbajul poetului ca „langaj al perturbațiunii", în a cărei recunoscută „prolixitate fără margini" ar sta „toate speranțele gândirii", și despre poezie ca „știință a acțiunii", prin excelență antidogmatică și asigurând între eu și univers niște legături „de natură magică": „grație ei, oamenii își regăsesc contactul, dar acest contact este asemeni focului, asemeni panicii, asemeni iubirii, asemeni apei, asemeni revoltei, asemeni morții care ne primenește sângele"[1]. O variantă, așadar, a „frumuseții convulsive", pe care noua carte o ilustrează abundent, introducându-ne într-un spațiu încărcat de misterioase tensiuni („Obiectele depășesc obișnuita tensiune a realului. Cuvintele nu mai participă la lucruri"[2]), unde realul se confundă cu imaginarul, și se petrec, ca în vis, evenimentele cele mai surprinzătoare, interferențele cele mai insolite. E un spațiu eliberat de limite, avansând simbolic pe ruinele vechiului univers: „O pasăre îmi sfâșie perdeaua, un arbore a început să crească în mijlocul zidului, lângă scaunele putrede. Sunt câteva dicționare alături care conțin mii de cuvinte imposibil de înțeles, incapabile de a mai stabili cea mai infimă legătură // Aparțin încăperii acesteia sau alteia, sunt aici numai pentru a realiza distanța dintre ruine și arbore, sunt un accesoriu, o excrescență a acestui arbore, acela care se va spânzura de crengile lui ?"[3]

Toposul modelator al acestui univers fluctuant, echivalent cu „suprarealitatea", este *castelul*, despre care știm de la André Breton că face parte — în mitologia suprarealistă — dintre locurile cele mai propice realizării „mediumnității". Castel al „orbilor", la Gellu Naum, pentru care — am mai notat — „poetul vede în măsura în care orbește" —, deci spațiu al *viziunilor* revelatoare, al „miraculosului", al „comportamentului liric". Cu o structură epică destul de laxă, cartea se articulează totuși în

[1] *Castelul orbilor*, ed. cit., pp. 16–19.
[2] Ibidem, p. 66.
[3] Ibidem, pp. 14–15.

jurul unor nuclee simbolice relativ stabile. Ca în multe dintre scrierile suprarealiste — inclusiv în poemele proprii — motivul *itinerariului* revelator, al „călătoriei" exploratoare, e cel ce ordonează „evenimentele" protagonistul povestirii se află de la început într-o companie simbolică: el duce în spate cadavrul lui Marat, a cărei vestă („faimoasă vestă") împodobită cu fine broderii o poartă, şi e însoţit, de asemenea, ca în *Nadja* lui Breton, de o femeie-ghid, Zenobia, care-l conduce prin peisajele stranii; mod de a sugera, poate, obsesia apăsătoare a morţii, asociată nu întâmplător cu una dintre figurile proeminente ale *revoluţiei* franceze (Marat fusese asasinat de o femeie, în baie) şi de a echilibra, compensatoriu, o atare simbolică povară, cu prezenţa iubirii ocrotitoare, a spiritului feminin benefic care este Zenobia. (Personajul va fi reluat, în această ipostază, în „rhomanul" *Zenobia*, publicat în 1987.) Nu lipseşte nici „Lucida Voyantă", femeia-medium care comunică, la un moment dat, cu spiritul lui Marat — totul, într-o atmosferă „gotică", oscilând între feerie şi coşmar, asigurând o „disponibilitate fertilă" a spiritului, sau, cum se exprimase poetul în *Medium*, „contiguitatea maldororiană" a spaţiului: „În plină disponibilitate fertilă, culcat pe straniile constelaţii ca pe un pat nupţial, orbul clarvăzător îşi începuse călătoria în jurul tristei noastre planete. [...] ...distinsul asasin al evidenţei, mergând cu pas sigur spre conciliabulul fantomelor, purta pe umeri semnul misterios pe care şi-l tatuase el însuşi cu dinţii. [...] Rigoarea gesturilor, acul magnetic înfipt în vertebre, toate sunetele surde amplificau vocea poetului care a văzut".[1] Sau, în acelaşi sens, aceste propoziţii definitorii pentru ambianţa „bântuită" în care poetul reuşeşte încă o dată să devină „voyant": „Castelul orbilor, strălucitorul, feeric luminatul castel, nu ascunde nici o surpriză pentru retina ta clară. Distruse candelabrele zgâlţâite de vânt, sparte ferestrele negrelor săli pustii, degetele tale văd, urechile tale cântă, dinţii tăi mângâie".[2]

[1] *Castelul orbilor*, ed. cit., p. 26–27.
[2] *Castelul orbilor*, p. 57.

O nouă, aşadar, „dereglare a tuturor simţurilor", ce se produce, în mod semnificativ, sub semnul *feminităţii* ca principiu reunificator al disparatelor, al unei *coincidentia oppositorum*, pe care raţionalitatea masculină o sabotează: „Nu trebuie uitată, cu toate acestea, marea responsabilitate a masculinităţii. Ea este aceea care face posibil dispreţul imaginaţiei, denigrarea emoţiei, negarea misterului real. // În grija de ordonare perfectă într-o regiune neatinsă de gemetele impulsiilor, în menţinerea cu orice preţ a antinomiilor artificiale, poţi de asemenea, destul de uşor, recunoaşte cadavrul putred al gândirii seculare."[1] Unul dintre înţelesurile simbolicului „cadavru al lui Marat" — umbră şi povară a poetului ce străbate spaţiul castelului oniric, se dezvăluie astfel aici.

Or, Zenobia e, dimpotrivă, fiinţa care conduce spre acel „mister real", instaurând un regim al osmozei eu-univers, al „vaselor comunicante" despre care vorbise Breton, trasând calea adevăratei *iniţieri* în taine: „E drept că uneori pierd drumul, dar găsesc totdeauna alături licărirea minunatei lămpi sau urmele luminoase ale Zenobiei"[2]. Itinerariul celor două personaje urmează capricios mişcarea acestor stranii interferenţe, înfăţişându-se când ca plutire aeriană, când ca descindere subterană sau marină, când ca traversare a unor „peisaje primejdioase" cărora li se integrează şi ciudatul „castel". S-ar putea spune şi despre lumea cărţii lui Gellu Naum ceea ce s-a scris, bunăoară, despre *Ţăranul din Paris* a lui Aragon, unde autorul însuşi mărturisea că s-a „apucat să conceapă o mitologie în mers": „un eu vid se deschide posibilităţilor de întâlnire, apariţiilor care se impun întregii sale fiinţe. Necesităţilor intrigii le urmează, pe latura *ficţiunii*, hazardurile plimbării, pe latura *naraţiunii*, hazardurile scriiturii, versiune conştientă a scrierii automate."[3] Căci şi în *Castelul orbilor* desfăşurarea evenimentelor e lăsată în voia hazardului imaginativ şi a liberei

[1] Ibidem, pp. 64–65.
[2] Ibidem, p. 37.
[3] Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F., 1978, p. 26.

mişcări a scriiturii, trecerile de la o secvenţă la alta făcându-se brusc, fără o logică strictă: ca în vis, imaginile, scenele, fulgerările unor „cugetări" se derulează în afara oricărei ordini „diurne", contând doar relativa unitate a stării afective, în precarul echilibru dintre euforie şi angoasă, dintre feerie şi tenebrele coşmareşti.

Cadrul oniric construit de Gellu Naum atrage astfel de viziuni contrastante şi interferente, pentru a realiza tocmai acea fundamentală, definitorie *ambiguitate* care conservă tensiunea spiritului în miezul situaţiei celei mai destinse în aparenţă. Cele mai frecvente sunt totuşi spaţiile care trezesc neliniştea şi tensiunea spiritului — „blestematul ţinut", „oraşul extrem de pustiu" în care „cineva ne va arăta petele de umezeală, faimoasele pete ale oraşului, în timp ce turmele de reni vor rumega în paturi corpurile locuitorilor"[1] — sau, cum se mărturiseşte la o altă pagină: „Străzile luminate, cheiurile în panică, cafenelele devastate, acestea sunt locurile în care te plimbi de preferinţă. Teroarea oamenilor, cometele, privirile semnificative ale orbilor, capetele de ceară uitate în vitrinele goale îţi servesc de indicii."[2]

Acestei ambianţe ce nu e fără să ne reamintească de tablourile lui Chirico şi de gustul suprarealist pentru *manechin* ca sursă de nelinişte, li se adaugă numeroasele imagini de „roman gotic", cu lumea de fantome caracteristică, cu bizarele „serbări galante" la care participă, pentru un dans macabru grotesc, societatea spectrală a „invitaţilor nocturni": „Mireasa fantomă aclamă în faţa ferestrei parăzile nevăzute fluturând o batistă subţire. Pe pieptul ei, păianjenul adolescent, fruct tăcut al unui îndepărtat incest, îşi continuă somnul şi apropierea mea plutind la înălţimea catafalcurilor nu poate opri clipirea senilă a unicului său ochi. // Invitaţii se reped cântând spre urinoare şi sosirea mea, cu braţele încărcate de fructe, e subliniată de un zgomot ciudat, închiderea pe totdeauna, poate, a unei trape secre-

[1] *Castelul orbilor*, p. 78.
[2] Ibidem, p. 44.

te. // Dar fereşte-te să-ţi atingi ochii atât de fragili, fereşte-te să-ţi pipăi obrazul, el se poate sparge la cea mai mică atingere şi-ţi va murdări imaculatul costum de umbră".[1]

Asemenea scene de coşmar estetizat, de tradiţie „decadentistă", sunt pigmentate — cum se vede — şi cu accente de umor negru, mult gustate în mediile suprarealiste (André Breton va şi edita o *Anthologie de l'humour noir*) şi care reapar frecvent în secvenţe precum: „Ai să vezi foarte rar un om mâncat de un cal. Acestea sunt cazuri atât de rare încât pot fi trecute destul de uşor cu vederea. // Dar să nu uităm anotimpul, cine poate şti? // M-am gândit de multe ori la organizarea unei maffii care să se ocupe în mod exclusiv cu furatul flamurilor negre, pe care oamenii şi le pun pe grilajuri când mor. Cred că ar fi destul de uşor, datorită lipsei de vigilenţă a cadavrelor."[2] Sau, cu o notă de sarcasm, amintind de vehemenţa *Drumeţului incendiar:* „Îmi plac hingherii. Aceştia sunt adevăraţi, calmi, decişi. Mă refer la câinii care prind oameni în laţ."[3]

În *Cerneala surdă*, textul mozaical cu care se deschidea *Teribilul interzis*, se scria, între altele: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menţinut este poezia. Cum lesne se poate vedea, *poezia* este două lucruri bine distincte"[4]. În spaţiul suprarealismului românesc, Gellu Naum a făcut cel mai mult pentru atingerea acestei duble exigenţe, pe care va înţelege să o respecte, fidel, şi în creaţia sa de după temporara eclipsă a mişcării din anii imediat următori lui 1947.

*

În comparaţie cu ceilalţi camarazi de grupare, şi îndeosebi cu Gherasim Luca şi Gellu Naum, VIRGIL TEODORESCU (1909–1986) oferă un portret liric cu trăsături relativ mai liniştite. După ucenicia la arghezienele *Bilete de papagal*, unde

[1] *Castelul orbilor*, pp. 40–41.
[2] Ibidem, p. 71.
[3] Ibidem, p. 21.
[4] *Teribilul interzis*, ed. cit., p. 16.

publicase versuri sub pseudonimul Virgil Rareş (1928), poetul editase, în 1932 la Constanţa, efemera publicaţie *Liceu* (alături de Taşcu Gheorghiu şi Mircea Pavelescu), unde, sub un alt pseudonim, Cocoi Taalat, se exersa în compuneri ludic-parodice, mimând, în jocul pur al cuvintelor, limbajul poeziei ermetizante. E cazul (anti)poemului *Mobila mare vine-n exconcert*, raportabil la mai vechile practici dadaiste, care distruge comunicarea logică, haotizează expresia, colând doar fragmente de enunţuri inteligibile, fără altă legătură între ele decât cea, precară, asigurată de constrângerile prozodice: „Ţăranca vine pufoasă-n in // şi cu migrene în papură / flux de forţă rodrig destin / din clasa V mă apără // Să-i cerem însă viori de bambu / apa cu terţe de acaju? / Ferma de volgi ne-o-ntinde cu / Afiş de bere. // Spuneţi-mi elsa aveţi un brach? / Dă-ne geloasă epoca-ntâia / pe unde umblă bromul cu râia / făcând oficiul fixului Bach. // Noi vrem marcele de margarină / Anvers cu torsul de violină // şi OPULENTA FLOARE DE CHIT!“ Cum s-a observat, textul ar putea ilustra, printre „tipurile de producere“ ale poeziei, pe cel al „transfigurării absurde“: „Poetul va juxtapune aparent spontan — într-o mare libertate asociativă, aproape de limita haosului — reprezentări disparate, fragmente de gând, detalii, imagini fracturate, cuvinte întâmplătoare etc.“.[1]

O experienţă şi mai radicală urma s-o realizeze Virgil Teodorescu o dată cu scrierea, în 1940, a *Poemului în leopardă*, text „bilingv“, ce oferă, paralel cu limbajul inventat, şi o „traducere“ românească sunând foarte... suprarealist sub înfăţişarea „exotică“ a peisajului. Iată câteva mostre ale ambelor versiuni: „Sobroe algoa dooy toe fourod woo oon toe Negaru Hora urboe revoulud finoe wilot / entroe toe twoe toe sarah dogarabasmahi aroe“... — „Peste câteva zile îţi vei găsi umbra care ar orbi fără polul Nord / între amândouă alternativele sunt de diamant /.../ Am observat câteva vehicule leopardice invadate de ierburi care transportă întotdeauna pericolul naufragiului“

[1] Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p. 120.

etc. Avem de-a face, în fond, cu încă o manifestare ludică sugerând absoluta libertate de invenţie a poeziei, ruptura de orice expresie omologată de tradiţie, nostalgia unei vârste mitice, a prospeţimii originare a fiinţei; cât despre jocul cu totul imperfectei „traduceri", el nu e desigur fără legătură cu ideea de *inefabil* poetic, putând fi interpretat şi în perspectiva ironiei la adresa pretenţiei de a găsi discursului liric echivalenţe în limbajul logic-conceptual.

Cele două volume de versuri apărute în 1945, *Blănurile oceanelor* şi *Butelia de Leyda* poartă toate mărcile practicii poetice suprarealiste. Semnele adeziunii sunt prezente şi în chip mai direct, prin preluarea, în deschiderea *Blănurilor oceanelor*, a unor citate cu caracter programatic din precursori ca Rimbaud („Poezia nu va mai ritma acţiunea, ea va fi înainte"), Lautréamont („Poezia trebuie făcută de toţi, nu de unul", „Ştiinţa pe care o întreprind este o ştiinţă distinctă de poezie... Nu o cânt pe aceasta din urmă. Mă forţez să-i descopăr sursa") sau Novalis („Nimic nu e mai poetic decât tranziţiile şi întâlnirile eterogene"); dar şi în energicul poem-manifest ce prefaţează volumul, schiţând un proiect poetic în care se topesc principalele aspiraţii şi exigenţe ale „frumuseţii convulsive" suprarealiste, în sensul eliberării totale a omului:

Urăsc tot ce ameninţă mersul ameninţător al omului spre libertate
Urăsc tot ce serveşte obstacolul acestei delirante eliberări
Urăsc cuvintele care trădează revolta
Urăsc îngrozitoarea trădare a poeţilor
Urăsc limitarea dorinţelor tumultuoase
Poetizarea naturii poetizarea acestui cataclism liniştit...

Acest programatism transpare în numeroase alte versuri ce explicitează mai degrabă tehnica imagismului suprarealist ca provocare a întâlnirilor fortuite dintre obiecte şi dislocare a ierarhiilor realului, decât transmit acea ambiguă emoţie a „perturbaţiunii": „Obiectele vor căpăta pierduta lor semnificaţie /

Agresiva revoluționară patină / Pe care o au în ele ca o trapă ascunsă / Inegalabilul lor salt mortal / Va rupe în fâșii aerul care le înconjoară / Femeile vor găsi în locul rochiilor cuiburi de viespi / în locul cearceafurilor nupțiale peniţe şi crapi... / în locul gurii un golf ceţos / în locul canalurilor vor fi primele harfe" (*De brațele aprinse sunt agățate două imense lămpi*). Poetul pare adeseori *conștient că visează*, căutând peste tot tulburătoarele efecte ale somnului şi visului, dar dintr-un punct de veghe ce-i permite o anume detaşare „critică". Atunci când vorbeşte, de exemplu, despre „colţuroasa ciocnire dintre somn şi metal / dintre hohot şi întuneric", sau când scrie: „Dacă aş cădea ţi-ai muia unghiile în coşmarul nocturn", se vede că visul e mai mult comentat decât trăit. Distincţia dintre veghe şi somn se operează şi într-o poezie ce vrea să fixeze un peisaj tipic suprarealist, cu urme ale devastărilor onirice: „Pe spinările galbene pisicile conduc lepra / Vehiculele sunt invadate de plante / şi pericolul naufragiului pluteşte pe deasupra hergheliilor / Femeile de cinci ori mai mari decât în realitate au în păr omizi variat colorate". Ultima imagine, a „femeilor de cinci ori mai mari decât în realitate", marchează clar o atare distincţie, întreruperea fluxului oniric printr-un semnal al conştiinţei treze. Virgil Teodorescu se află, din acest punct de vedere, într-o poziţie oarecum simetrică cu a lui Saşa Pană, din prima etapă a avangardei româneşti, la care „programul" submina nu o dată *poezia*.

Uzând de dicteul automat, poetul distruge coerenţa de suprafaţă a discursului, mizând pe revelaţiile spontane promise de „lumina imaginii", de unde şi aspectul accidentat al spaţiului conturat de poem. Îndeajuns de frecvente sunt însă situaţiile în care se face vizibilă năzuinţa ordonatoare, prin desfăşurarea în jurul câte unui nucleu verbal stabil a evantaiului asociativ, fapt ce nu împiedică, desigur, ci chiar încurajează arbitrarul relaţiilor în căutare de „merveilleux": „Ora somnului a trecut / ca un duel feroce pentru aceeaşi umbră rezemată de rampă / ca viciul ascuns care salută îndărăt / ca o grea şi impură cravată / viscerală / ora somnului a trecut / ca un clavir plin de lilieci". Sau

„Tu vei ieşi din rochia de porţelan / în capul meu bandă de aer / bandă de hiene / bandă de bobine într-o continuă desfăşurare / bandă de vise sfâşiind visele"... Această progresiune în sistem anaforic a textului caracterizează în egală măsură şi serii mai ample de echivalenţe, dezvoltate prin contaminare, contiguitatea verbală asigurând, precum unei rachete în trepte, energia propulsantă, ca în acest poem din *Butelia de Leyda:* „Caut scheletul tău la toate ferestrele / caut reverberarea lui tumultuoasă / pelerinajul solniţelor în ceara oglinzilor / şi rochiile de metal lichid ale femeilor /.../ singura fereastră aprinsă de pieptenul tău / singura privire care îmi rezistă / singurul mod de a privi / de a respira aerul nopţii / de a călători pe marginea acoperişului / sau pe marginea fulgerului / singura aromă prin care mă recunoşti / cel mai frumos cel mai limpede / cel mai simplu / cel mai surd / cel care aude paşii fantomelor / cel care aude surâsul evaziv al ghitarei" (*Cel mai surd*).

Secvenţe precum cele citate ilustrează un imagism mai puţin exuberant şi, în orice caz, cu un mai redus efect „subversiv" decât la alţi suprarealişti, încât s-a putut vorbi despre „suprarealismul cuminte" al poetului. Imaginile îndrăzneţe nu sunt însă puţine; le lipseşte doar acea notă de „nebunie", de tensiune şi reală angoasă care să transforme geografia lirică într-o zonă aşa-zicând seismică. Altminteri, universul său imaginar e modelat în mare măsură ca „peisaj primejdios", cu apariţii terifiante, de coşmar, precum „fantomele asasinate" ce-şi „pregătesc pumnalele / Prin coridoarele lungi ale somnului". *Norii gâtului* (din *Butelia de Leyda*) pune în valoare astfel de elemente obişnuite în recuzita suprarealistă; pe „câmpiile haotice de sare", femeia iubită rătăceşte îmbrăcată în „toaleta eternului somn", ca să întâlnească un „al treilea sinucigaş / cu inima mâncată de şoareci / cu părul smuls de unghiile sumbre / cu gura plină de lăstuni aprinşi"; în alte locuri, „multe spânzurători se înalţă în culoarea florilor alcalină / în carnea florilor", „tu eşti la fereastră ca un traumatism cunoscut", „Sticlele naufragiilor sunt pline de sânge / Mai violet decât pieptenul tău / Cu care ai pieptănat florile şi incestul". „Mâine cimbale / îşi vor aşeza

aripile zdrenţuite de umbră / pe fluturii negri se vor opri / de-a lungul numelui tău de corzile lui / şi vor muri înăbuşiţi de polenul lui sepulcral" etc. Din păcate, hazardul prea puţin controlat al asocierilor face ca textul să explodeze adeseori în prea multe direcţii, iar fragmentele de viziune cu adevărat tulburătoare să se întâlnească cu altele, lipsite de orice expresivitate, sau cu rămăşiţe de uscate abstracţiuni.

Reuşitele integrale pot fi numite în acele poeme unde, ca în *Nimic nu e de neînţeles* (din *Blănurile oceanelor*), se ajunge la un relativ numitor comun al echivalenţelor metaforice, orientate spre sugestia unei atmosfere unitare:

Cum dorm pâlniile în valvele scoicilor alături de cearcănele tale
Şi în ierbare cum dorm fulgii murdari ai memoriei tale
Prin care tentativele mele trec şi se pierd ca un filon de aramă
La cină ne cheamă un clopot surd şi uşile se deschid ca într-un transatlantic...

Sau în poezia *În ruinele patului* (din *Butelia de Leyda*) în care viziunea de coşmar şi apocalips, de o remarcabilă forţă, se transformă pe nesimţite într-un spectacol al germinaţiei — sugestie a echivalenţei extincţiei şi renaşterii formelor vitale:

În ruinele patului tău aleargă un cal monstruos
un om diform aleargă în urma crinierei
o pisică cu ochiul de peşte
sărind peste pieptul bolnavilor
se îndepărtează într-un nor de praf
proscrişii marilor lacuri
castanele cad din pomi cu un zgomot de cărbune
fluturii nocturni pendulează deasupra
asemeni unor baldachine umflate de vânt
şi oasele tale sună încet ca o harfă
în ruinele patului tău
În ruinele patului tău torţele se sting
câte una la fiecare colţ al corpului tău
ca un sistem solar
şi semințele primelor plante încolţesc la lumina nudităţii tale
din patul tău ţâşnesc izvoarele termale

în care florile mor magnetizate
în patul tău se repetă pământul
se repetă retragerea apelor
și speranța statuilor prizoniere.

„Dragostea dezesperantă a elementelor contrarii", despre care se vorbește în *Spectrul longevității* (poem în proză scris în colaborare cu Gellu Naum) este o formulă definitorie și pentru poezia lui Virgil Teodorescu, cum este pentru suprarealism în general. Din tensiunile ei se nasc, în *Blănurile oceanelor* și *Butelia de Leyda*, lumini de inegală intensitate, care se proiectează și în ultimele două scrieri ale poetului, în limba franceză, *La provocation* și *Au lobe du sel* (publicate, ambele, în caietele „Infra-Noir" din 1947).

Provocarea — suită de imagini delirante declanșate de sentimentul erotic — e, de fapt, o lungă, pătimașă confesiune, un elogiu exaltat al femeii iubite. Asociată cu visul, pe urmele romanticilor, dragostea redevine, ca putere misterioasă și magică, liantul dintre microcosmul uman și marele univers. Este „iubirea în transă", generatoare de suprarealitate, care forțează hazardul și deschide calea către miraculos și mitic, refăcând un timp al genezelor. Într-un astfel de cadru, femeia va deveni „feerică", „femeia-medium" (cum observă M. Carrouges comentându-l pe Breton) sau, după o expresie din *122 de cadavre* (cealaltă scriere comună cu Gellu Naum, din 1945) doar „o tremurătoare concluzie", una din acele fantasme ce populează spațiile onirice. De altfel, același ciclu avertizează cu privire la natura universului poetic suprarealist: „Poți să ieși liniștit. Nu vei întâlni decât spectre."[1]

Provocarea ne introduce tocmai într-un astfel de univers al metamorfozelor, loc de penumbră („centrul de penumbră al dragostei") în care formele se iscă fără repaos, urmând liniei sinuoase a sentimentului. Imaginile se constituie din elemente flu-

[1] G. Naum, V. Teodorescu, *Spectrul longevității, 122 de cadavre*, „Colecția suprarealistă", 1946, p. 44.

ente, planurile se confundă, lucrurile se întrepătrund necontenit. Portretul femeii iubite se încheagă cu dificultate în această permanentă deplasare a liniilor: mâinile ei sunt „ca proaspete nebuloase", umărul îi este „o mare liniște". sau o „eșarfă în care valurile vin să moară", trupul — un fluviu sau o meduză. Peste masca inițială se suprapun alte numeroase imagini în mișcare, până la dispariția oricărui contur sesizabil: „De unde vii tu deci atât de pătată, cu fața înmuiată în somn, fața înspăimântătoare cum sunt în adâncuri luptele melancolice dintre marile animale marine, înspăimântătoare ca oceanul acoperit de sânge pe o mare depărtare, cu părul cu care aș vrea să-mi leg gâtul, să putrezească în el ca într-un cuib, cu părul tău ca o briză deschisă, cu nările salamandre întinse pe dale, de unde vii tu cu măreții tăi ochi tulburi ca și cum chiar atunci milioane de păsări s-ar fi aruncat în ei bătând din aripi, ca și cum prin ochii tăi ar fi trecut uriașe curme de pești încărcați de fluxul dragostei"...[1].

Peisajul, la fel de incert în imobilitatea lui, apare și dispare în funcție de variațiile „delirului nefast al dragostei", supus aceloraşi metamorfoze miraculoase. Cele mai adeseori el capătă înfățișări „exotice", din care nu lipsesc intervențiile tulburătoare ale unor obiecte foarte îndepărtate între ele, puse într-o ecuație insolită: „Cuprinși de delirul nefast al dragostei noastre, fluturii acoperă apele, fluturii acoperă trupurile îndrăgostiților, șopârlele așteaptă la marginea serii, dar câmpia cu mlaștini răsună, ne cheamă, ne conduce spre ziduri umflate, spre izvoare calde, spre scări de trestie, un spărgător de gheață, un ac, langoarea, o trenă fluturând pe balustradă, plantele ieșind din cristal, tăcute, nostalgice"[2].

Punctul culminant al intensității sentimentului se sugerează a fi atins pe la mijlocul poemului, unde se introduce — ca să marcheze indicibilul iubirii — un text în „limba leopardă": „Anod thoty hypatetic aspetoe ermetualy cerrood iou oo balenaos"...

---

[1] V. Teodorescu, *La provocation*, în *Infra-Noir*, 1947, p. 3

[2] Ibidem, p. 6.

Un poem precum *Provocarea* nu poate fi judecat deci prin prisma unei „idei conducătoare". El încearcă circumscrierea unei stări lirice definite aici de tensiunea permanentă spre captarea misterului ce se încorporează în elemente-surpriză, scoase la suprafață de mișcările imprevizibile ale delirului interior. Poetul e un receptacol gata să primească veștile secrete, într-o ordine ce nu ascultă de logica externă, așa încât „ultima șansă" a cititorului e, cum aflăm tot din *122 de cadavre*, „reconstituirea din fragmente"[1].

Fragmentare sunt și imaginile oferite de placheta *Au lobe du sel* (tradusă selectiv mai târziu de autor: *Lobul sării*, în volumul antologic *Cât vezi cu ochii*, Editura Eminescu, 1983), unde fiecare grup de versuri se structurează în jurul câte unui nucleu metaforic, ca în unele poezii de Paul Eluard din *Capitale de la douleur*. Înrudirea e de substanță, căci regăsim la Virgil Teodorescu transparențele universului eluardian iluminat de dragoste: „În tine, ca pe-o mare de oglinzi, / dorința mea își flutură / la nesfârșit / eșarfa"; „Iubesc mereu în tine un timp ca o corolă / curgând pe fața mea ca o plasă de sânge".

Fluența contururilor, diafanitatea atmosferei, relația de „vase comunicante" dintre parteneri, sunt cele știute din reveriile suprarealismului: „Oh mâna ta o visez o mănânc / îmi spăl în ea fruntea / o îmbrac o respir / o cerșesc furios în serile de primăvară / și gestul tău din urmă / inundă delirul". Erosul are încă o dată o funcție transfiguratoare, participă la provocarea hazardului obiectiv și a ceea ce Gellu Naum numise „certitudinea eruptivă", ca moment de maximă tensiune a întâlnirii dintre *dorință și obiect:* „Iubirea / forțează uneori hazardul — / hazardul o transportă, uneori, / și ochii tăi mă-mping mereu / spre catastrofele calitative". (Față de această versiune a autorului, cea franceză suna ușor diferit: „...le hasard *ouvre* l'amour / et ta *chevelure* me conduit...", având deci un și mai marcat accent programatic.) Aceeași mișcare capătă și aspecte mai agitate, în spiritul „frumuseții convulsive": „Alerg spre imaginea ta / ca

[1] *Spectrul longevității...*, p. 39.

C.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

spre o crimă sălbatică / în urma mea aerul / îmi înăbuşe unghiile". Dominante sunt însă imaginile la alcătuirea cărora participă materiile pure, cristaline, aproape imponderabile: „Eşti susurul prelung pe care-l fac / bulgării sării aruncaţi în apă", „Când dincolo de tine-ajung / văd cataractele-nghețând / la semnele baghetei"; „Curând, tu vei cunoaşte / şi echilibrul pânzelor de păianjen / şi vei şti să le rupi / tot atât de uşor". Nu poate lipsi nici *fluturele*, simbol predilect în suprarealism, sugerând candoarea edenică, inocenţa timpurilor iniţiale: „în faţa mea te opreşti / ca un golf liniştit / în care rechinii devoră fluturii"; sau: „În ceasul acesta umerii tăi sunt plini de ghirlande / inima mea e un fluture obosit / împrejurul cicatricelor tale".

O similară simplitate eluardiană caracterizează şi ciclul — tipărit în volumul *Cât vezi cu ochii* din 1983, însă datat 1946 — intitulat *În loc de...*, unde ni se propune acelaşi gen de *concetti* suprarealiste ca în *Au lobe du sel:* „Semnul meu de adio / e decolteul tău oval / în care de atâtea ori s-au rătăcit caravanele"; „Dacă uiţi, nu uita / că sângele meu e un scaun"; „Tu eşti, în timpul zilei, colajul unei nopţi". Nota ludică e prezentă şi aici, în exerciţii ale apropierilor verbale insolite, dictate de automatismul reluării aceleiaşi litere iniţiale, precum în următoarea secvenţă „în *l*": „Landrule landrule lipăie livada /limba lanţetele landoul / lejerul lenjeriei / lavanda lăcustei / litiera liliacului / lagunele lămpilor".

Evoluând de la o imagistică de un onirism mai mult programatic şi exterior — de unde şi imixtiunile abstractizante ce trădează „calculul" rece —spre o transcriere mai epurată a „delirului", ilustrată de ultimele poeme, suprarealismul lui Virgil Teodorescu câştigă treptat în substanţă şi autenticitate, dezvăluind o sensibilitate mai curând calm-contemplativă, decât una predispusă la grave deplasări tectonice ale geografiei lăuntrice.

*

Experienţe semnificative — şi noi în spaţiul avangardei româneşti, dacă exceptăm colaborarea dintre Saşa Pană şi Moldov, în scrierea, rămasă la început, a prozei din *Alfabetul*

publicat în *unu* — ilustrează și scrierile colective realizate după modelul inițiat de *Câmpurile magnetice* ale lui Breton și Soupault din 1919. Celor câteva manifeste precum *Dialectique de la dialectique* (datorat lui Gherasim Luca și D. Trost), *Critica mizeriei* (de Gellu Naum și V. Teodorescu), *Infra Noir* sau *Le sable nocturne* (la care colaborează toți membrii grupării) li s-au adăugat, în perioada 1940–1947, un număr de texte experimentale, de factura prozei poetice, construite desigur pe baza metodelor și tehnicilor omologate în mediile suprarealiste; dicteu automat, derivate ale jocului plastic cunoscut sub numele de „cadavre exquis", echivalențe a ceea ce Gherasim Luca numise „obiectul obiectiv oferit" etc. Se înscriu în această serie: *Diamantul conduce mâinile*, suită de mici texte compuse de Paul Păun, V. Teodorescu și D. Trost în 1940 și rămase într-un „exemplar unic"; *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, de Gellu Naum și Virgil Teodorescu (publicat în 1946); *Eloge de Malombra* (tipărit în 1947), cu colaborarea celor cinci membri ai grupului. Ceea ce s-a putut spune despre scrierile fiecăruia dintre acești poeți e valabil, în linii mari, și cu privire la operele colective ce uzează de același limbaj, pentru a contura un univers imaginar ușor de recunoscut prin câteva dintre temele și motivele amintite și prin tehnici ale insolitării asociațiilor verbale specifice căutătorilor de „merveilleux", interesați de captarea secretelor impulsiuni subiective deschise universalei comuniuni. Oricum, prin forța lucrurilor, contribuția individuală a participanților la asemenea întreprinderi e ca și imposibil de izolat. Și de fapt, atâta vreme cât idealul ducassian al „poeziei făcute de toți nu de unul singur" era cel ce mobiliza cu adevărat inițiativele creatoare, o atare „contribuție" cade pe un plan secundar.

Dincolo de valoarea „în absolut" a unor astfel de scrieri, ele atrag atenția asupra proiectului deloc neglijabil în ordinea „eliberării totale a omului", de a transforma poezia într-un act existențial, de a o redefini ca *poezie trăită*, fundament al unui „comportament liric". Încercare, de asemenea, de a demonstra încă o dată egalitatea tuturor — despre care vorbea André

Breton — în fața „mesajului subliminal", și posibilitatea de a „practica" poezia.

Că e vorba, în asemenea demersuri, de o ultimă consecință a romantismului, cu a sa reverie a Totului recuperat, și de un gest, în esență compensatoriu — de compensație în imaginar — a deficitului „puținei realități" este, iarăși, destul de limpede: „scumpa imaginație" invocată de autorul *Manifestelor suprarealismului* se dovedește a fi mereu pregătită să-și ia „revanșa strălucită" asupra acelei realități „rugueuse à étreindre" a lui Rimbaud.

Tentația „mitului colectiv" a condus, desigur, și spre o relativ rapidă cristalizare a unor clișee generate de statutul preferențial acordat — în ciuda maximei deschideri programatice — anumitor valori simbolice, intrate în depozitul cu recuzită al mișcării. Acesta s-a constituit — cum s-a putut vedea — și în spațiul suprarealismului românesc, semnalând pericolul unei relative uniformizări a perspectivei. Dar ce mișcare poetică nu-și creează propriile stereotipii și poncife? — În pragul — sau chiar dincolo de el — unor *convenții* pe care i le recunoaștem, practica suprarealistă a poeziei s-a arătat, în orice caz, conștientă de primejdia lor, reafirmându-și mereu voința de a-și menține nealterate disponibilitățile și de a-și cultiva tehnicile exploratorii, și a făcut-o mai mult decât orice altă mișcare poetică.

Încheind ciclul „avangardei istorice", suprarealismul românesc din anii '40 — singura orientare avangardistă întemeiată la noi pe un autentic program suprarealist — a participat, atât cât a fost cu putință și în condițiile date, la afirmarea unei asemenea voințe, definind un moment creator dinamic și catalizator, cu consecințe până în poezia actuală, de la Leonid Dimov și Petre Stoica, la Virgil Mazilescu. Prin câteva realizări, și îndeosebi printr-o operă de valoarea celei a lui Gellu Naum, și-a dovedit dreptul de a figura printre grupările cele mai vii și mai de substanță ale suprarealismului european.

ÎN VECINĂTATEA AVANGARDEI

În afara grupărilor de avangardă constituite în jurul revistelor urmărite până aici, dar nu şi în afara stării de spirit definitorii pentru avangardism, se situează, în anii '30, un număr de scriitori a căror creaţie o răsfrânge, în momente şi la nivele de adâncime desigur diferite. Unii dintre ei pot fi uşor situaţi în „sfera de influenţă" a numelor mai mult sau mai puţin prestigioase ale mişcării — cum e cazul „urmuziştilor" Grigore Cugler sau Ionathan X. Uranus (Marcel Romanescu), ce continuă cu un anumit rafinament, seria pastişelor în care s-a exersat, scurtă vreme, F. Brunea la *75 H. P.*, apoi Moldov şi foarte modesta Madda Holda, la *unu.* Alţii, precum Eugen Ionescu sau Max Blecher, se află în comunicare cu avangarda doar pe anumite suprafeţe ale scrisului lor, rămânând în ultimă instanţă între frontierele unui „modernism moderat" în care atitudinile „extremiste" se resorb, nu fără a-şi conserva forţa vitalizantă, eliberatoare.

*

Un „avangardist de unul singur" — cum foarte expresiv l-a caracterizat un confrate — era în acea epocă şi a rămas — VICTOR VALERIU MARTINESCU (1910–1994). Cel ce-şi dăduse porecla de „Marele Contemporan", în jurul căreia construia, nu fără ironie, un întreg aparat retoric, cultiva, cu o anume eleganţă, poza boemă, imaginea unei existenţe mar-

ginale orgolioasă în distanțele ei față de „oficialitate", deschisă însă, cu o disponibilitate mereu reînnoită, spre „farsa literară" și „șarja socială" — cum mărturisește undeva. Chiar și astăzi, căutat, bunăoară, pentru obținerea unor date de dicționar literar, poetul se sustrage, încurcă pistele, lăsând în seama unui cerc foarte restrâns de prieteni aproximarea unei biografii accidentate; oferă însă cu generozitate (prin intermediar) câte i-au mai rămas din cărțile sale mai vechi ori copii ale unor articole și eseuri greu de procurat, alături de cele ale sutelor de pagini manuscrise așteptând un editor. Făcea la fel și în vremea începuturilor, când, trase la „Gestetner", în tiraje confidențiale, poemele sale erau distribuite cu aceeași larghețe, înainte de a apărea în „ediții comerciale" cenzurate sau „epuizate" rapid prin... confiscare de către autoritățile militare din anii '40, la scurt timp după apariție (a fost cazul romanului *Cocktail*, în ediția din 1942, sau al poemelor din *Cele dintâi știri despre Victor Valeriu Martinescu* — 1933).

Acest „avangardist de unul singur" (căci întâlnirile lui cu mișcarea de avangardă au fost mai mult accidentale — la *Meridianul* craiovean) reprezintă însă, chiar neînregimentat unei grupări anume, o psihologie tipică pentru fronda acelor ani. Primele pagini din *Cocktail*, de exemplu, sunt pline de avertismente „ultragiante", de felul celor pe care le lansau tinerii Geo Bogza, Ștefan Roll sau Sașa Pană: „Persoanele cu nervi slabi, suferind de insuficiență prematură a glandelor endocrine și de pronunțată debilitate intelectuală sunt insistent rugate a nu citi scrierea de față. Autorul nu răspunde de eventualele accidente mintale"; „în cartea de față se petrec fenomene pentru care asemenea creaturi [„copiii sub 13 ani" și „femeile sub 30 de ani"] nu au nici simțuri, nici suficiență. În prevestirile de mai sus intră și onor educatorii și moraliștii, ființe perverse și odioase, care atentează zilnic la liniștea și misterul imaculatei prostii publice"[1] etc.

[1] V. V. Martinescu, *Cocktail*, Editura ziarului „Luceafărul" [București, 1943], p. 7, 8.

Umbra lui Maldoror cade, cum se vede, și pe aceste pagini, împreună cu suveranul dispreț al avangardiștilor mai noi față de „literatură" și publicul ei redus la dimensiuni spirituale micburgheze. Întreaga carte — un fel de antiroman, amalgam ironic de narațiune cu personaje burlești, desfășurând o „comedie a literaturii", și de stufoasă eseistică pe teme precum „primatul adevărului absolut" etc. — este opera unui spirit certat cu convențiile, atras de farsă și joc.

Atitudinea de frondă se manifestase de timpuriu la poetul nostru care, încă elev la colegiul iezuit din Craiova, se îndeletnicea cu șapirografierea unei reviste intitulate... *Pubis*, iar mai târziu, între 1930–1935, scosese trei numere din nu mai puțin exploziva revistă *Șiș* și împodobise (cum își amintește Ieronim Șerbu)[2] vitrina serioasei edituri „Cartea Românească" cu placheta publicată sub titlul extravagant 7 *țâțe pergamute.*

Există însă, în scrisul lui Victor Valeriu Martinescu din acești ani, o fervoare a trăirii cu puternice accente dionisiac-nietzscheene, nestrăină, desigur, de setea de autenticitate obsedantă în epocă, și nu doar în mediile de avangardă. Spectacolul subiectivității supradimensionate printr-o retorică cu accente ludice e dublat de afirmarea gravă a năzuinței către o cuprindere totală a nivelelor existențiale, sub semnul unui permanent „memento vivere". Îl proclamă în egală măsură articolele sale cu caracter mărturisit programatic, ca și poemele care, în marea lor majoritate, sunt de fapt niște manifeste. Publicații — cele mai multe uitate astăzi prin rare colecții și arhive — precum „revista bilunară de literatură și artă" *Limba română* (1929–1930), *Observatorul* (1935), *România agricolă* (1937), dar și caietele *Meridian* din 1934–1935, în care se prelungeau ecourile avangardei de la *unu* și puteau fi citite și câteva articole semnate de Eugen Ionescu, au tipărit și insolitele luări de poziție ale lui V. V. Martinescu. În *Limba română*, de exemplu, unde e prezent cu poezii și poeme în proză peste care bate încă

[2] Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 133.

aripa bacovianismului, tânărul ce se vede îmbrăcat în „redingota de beligerant beletristic" vorbește, într-o recenzie la o carte inexistentă, despre posibilitatea de a „incendia legea bunelor moravuri literare" și „unicul scop al poeziei", care ar fi acela „de a fi sincer, de o sinceritate maladivă, subversivă"; „și ca electronii creației să aibă goluri echilibrate — adaugă el —, reclamă imediat aroma aceea stupefiantă: excrocheria stilistică"[1].

Se poate ușor identifica aici atitudinea tipic avangardistă față de „literatură" — noțiune blamată în toate ocaziile, în profitul deschiderii eului către ceea ce un Geo Bogza va numi „planul primar" al trăirii impunându-se violent, dincolo de „codurile de maniere" ale lumii burgheze. Între *literatură* și *viață*, între expresia convențională stilistic și transcrierea brută a stărilor de spirit, poetul le alege pe cele din urmă. De aici, sentimentul unei totale eliberări de tradiția moartă, și acea fervoare a înfruntării „realității imediate", ce nu-și îngăduie nici un retuș. Asemenea atitudini le descifra poetul în aceeași revistă la futuriștii italieni (v. medalionul *F. T. Marinetti*, în nr. 15, 1 iunie 1930), ai căror premergători erau numiți în Whitman, D'Annunzio ori Verhaeren: „Futurismul impune artei să țâșnească dintr-o sensibilitate spontană, unde artistul putea să și-o exprime cu mare libertate, dar mai ales cu violență multă. Toată mișcarea era o impulsiune pentru libertăți. [...] Pasiunea mergea până la pantalonadă, până la absurd." Observând însă că futurismul s-a sclerozat repede, nedepășind adeziunea superficială la dinamica realului („acum «onomatopeismul» își are un fotoliu numerotat în ramolita academie fascistă"), autorul viza, desigur, alături de toți avangardiștii, o și mai radicală punere în chestiune a fenomenului creator, considerat în raporturile sale de implicare în realitatea exterioară, ca și în profunzimile subiectivității. Și pentru el contează în primul rând poezia ca impuls originar, ca nemediată expresie a trăirii. „Poemul" nu e decât rezultatul „osificării" unei stări dinamice, toată problema

[1] *Ma mie panopticum* (semnat cu pseudonimul Delombra), în *Limba română*, nr. II, 1 aprilie 1930.

reducându-se în fond la cât mai fidela transcriere a „sincerității inconștientului" (v. *Scrisoare fără mărci*, în același număr al revistei).

Nietzsche, Freud și Bergson își dau încă o dată mâna în susținerea eșafodajului teoretic al unor atari poziții. Disponibilitatea absolută a spiritului, definitorie pentru avangardă, apare, aproape în acești termeni, și la V. V. Martinescu. „Între emoții și periheliu, găsim un Victor Valeriu Martinescu destins, volant, *permanent disponibil*, o disponibilitate de individualist extremist, desconvins de cer și invectivat de credo" — va scrie poetul despre sine însuși, într-un portret critic — *Victor Valeriu Martinescu* — semnat E. T. Florin, în *România agricolă* (nr. 23, din 24 dec. 1937). Și tot aici se va caracteriza drept un „temperament de baricadă, conștient de inutilitatea sentimentelor omenești, frondeur din cea mai de rasă pulpă", „teribil poem al tuturor anotimpurilor", „spirit divers, cursiv, răscolitor ca o sondă". Iar despre întâiul său volum de poeme va spune „fără nici o exagerare și pic de reticență", că „alcătuiește evanghelia spiritualității tinerei generații, a tuturor tinerelor generații".

Autodefinindu-se, poetul realizează, implicit, un fel de portret-robot al scriitorului de avangardă, unul dintre cele mai complete din câte au fost trasate în epocă. Nici un atribut esențial nu lipsește din această „fișă-model" pe care o voise mărită la scara întregii sale generații, așa cum o atestă și textele tipărite cu câțiva ani în urmă în revista *Meridian*. O „scrisoare deschisă" *Către generația mea de ambele sexe*, din 1934, condamnând „inflația intelectualizării" și excesiva atracție a „livrescului", cerea confraților din „cea mai biologică dintre generații" întoarcerea către „tot ce e puls, pasiune și viață organică"[1]. Iar într-un al doilea manifest — *Meșteșugul de a scrie*, 1936 — se pronunța contra „scrisului abortiv", oficializat, militând în schimb pentru o creație văzută ca „eliberare, descărcare, țâșnire arteziană", a poeților—„agenți patogeni ai cărnurilor burgheze"[2].

---

[1] *Meridian*, caietul 4, 1934, pp. 5–10.
[2] *Meridian*, caietul 5, 1936, pp. 26–30.

Oricine a parcurs manifestele avangardei va identifica în aceste sublinieri aerul comun respirat de mediile avangardiste, pe fundalul cărora chipul poetului se înscrie în linii energice. Poezia lui V. V. Martinescu nu poate fi înțeleasă, de altfel, în dimensiunile ei reale, în afara unei astfel de raportări. Căci și în cazul său poezia nu va fi, decât o completare a vastului manifest al militantului; ea va fi propusă în primul rând ca document sufletesc, stare de spirit, reacție polemică, „subversiune" a codurilor acceptate, și numai în ultimă instanță ca „operă". Dacă a scrie poeme înseamnă a „osifica" fluxul viu al trăirii și dacă singurul corectiv posibil al acestei încremeniri este deschiderea spre „sinceritatea inconștientului", poezia urmează, evident, a se situa în spațiul exclusiv al confesiunii necenzurate: un fel de jurnal intim făcut public, retorizat din necesitatea de a convinge și mobiliza o masă de cititori presupusă inertă, introducând-o în miezul incandescent al subiectivității turmentate a celui ce se mărturisește. Atenția față de convenția literară va fi minimă, metafora — ca și absentă, patosul confesiunii impunându-se drept condiția necesară și suficientă a poeziei.

Ceea ce atrage atenția întâi de toate în poezia lui V. V. Martinescu este insistența obsedantă asupra eului propriu ca realitate dinamică și agent perturbator-mobilizator al „realului". Prima sa carte — *Cele dintâi știri despre Victor Valeriu Martinescu* — își adaugă, pe o altă pagină, titlul de *Curriculum vitae sau lupta cromosomică dintre inspirație și realitate*, iar ultimul ramificat poem se numește *Eu și Victor Valeriu Martinescu.* E, desigur, aici și expresia acelui orgoliu individualist al tuturor avangardiștilor, pe care „Marele Contemporan" și-l afirmă sfidător, în bună tradiție romantică, împreună cu reversul său ironic: spectacolul subiectivității hipertrofiate face parte și el din retorica „subversivă" cunoscută, sugerând, nu mai puțin, scepticismul cu privire la valoarea oricărei afirmări de sine într-o lume a uniformizării și depersonalizării ființei umane. Însă acest fals narcisism include și sugestia — de sursă nietzscheană — a

racordării eului la mişcarea universală, într-un fel de nouă dezlănţuire dionisiacă, paroxistică, a forţelor individualităţii.

În prefaţa acestei cărţi poetul se şi explică, de altminteri, într-un asemenea sens. El vorbeşte despre „inima plurivocă", subiectul „polivalent", „gândul acesta limbut, singur capabil şi energetic de a pulsa pulsul lumii şi îmbrăţişarea pământului fără nume", obsedat de „eva multicellulara ca o dragoste a sufletului cel veşnic Suflet" etc. Înţelesul „contemporaneităţii permanent viitorice" se află tot într-o astfel de aspiraţie a infinitei deschideri spre realitatea individuală, socială şi cosmică, într-o revărsare de energii neorientate decât de acea „sinceritate" mereu elogiată de avangardă. „Azi am 18 ani şi anii mă împrejmuiesc cu *Mâine*, cu *Poate* şi cu *Oare*" — scrie poetul în textul inaugural al cărţii, definind o disponibilitate fără hotar. Spaţiul poeziei redevine mult visatul pământ virgin, în care totul e posibil şi unde totul se cuvine pus şi repus sub semnul întrebării. „O trăire de-ncorporare pe cont propriu" urmează a se realiza în acest teritoriu al tuturor posibilităţilor; în potenţialitatea absolută, numai experienţa individuală e capabilă să dea sens realului, probându-i substanţa: „E numai o esenţă, o materie şi un tipar, numite EU".

Cu un asemenea punct de plecare, poezia va continua să dezvolte, în ample fraze whitmaniene, o retorică a contopirii cu universul elementar, aşezat în mare măsură sub semnul principiului feminin — acea „eva multicellulara", elogiată sub nume „exotice" (gretta jonny eleanor, dorina rotareva, georgiana ibya kruck etc.) într-un soi de năzuinţă de a conferi unor vieţi anonime şi comune o efemeră aură. Mai discursiv şi mai abstract decât Geo Bogza din *Jurnal de sex* sau *Poemul invectivă*, V. V. Martinescu urmăreşte, paralel, un „program" similar. Nu e vorba neapărat de o influenţă (autorul *Celor dintâi ştiri*... precede experienţa revoltei bogziene — v. primele sale poeme de prin anii 1923–1924), cât de o întâlnire în acelaşi spaţiu al „atentatului" contra tabuurilor impuse de „bunele maniere". Lungile aluvionare poeme procedează astfel la o răsturnare a valorilor „sacre". Erosul, ca temei al fiinţei, îşi pierde

puritatea tradiţională, coborând din sfera idealismului romantic în elementarul biologic: „«împărăţia cerurilor» e în sexele noastre", declară poetul, înainte de a inaugura o seçvenţă imnică: „Tu eşti pământul, văzduhul, apa şi focul meu, / Tu eşti ultima chemare, ultimul meu îndemn, ultima mea renaştere". Elogiul sfidător al „rănii democrate din sfintele scripturi" şi mărturisirea „chinului viril" al „antropoidului" întârziat la o „sclavă a pământului" se alătură când aspiraţiilor mai „nobile" spre o dragoste transfiguratoare, când expresiei unei tristeţi a celui „chinuit de viaţa de toate zilele, de tinereţe şi de aşteptări", proiectată cosmic: „Numai sufletul meu cu faţa la solstiţiu întoarsă-n punct vernal / pitulat sub ultimul spasm şi reflex al sângelui, / calm, linge rănile sufletului universal".

Toate poemele acestei cărţi oscilează între asemenea extreme. Ele se înscriu, împreună cu multe dintre producţiile lirice ale „generaţiei de sacrificiu" din anii '40, pe un orizont de angoase şi dislocări ale vechilor armonii umane şi poetice, într-un moment de cumpănă al istoriei. E semnificativă, din acest punct de vedere, o anume impregnare a viziunii de „bacovianismul" prelungit la majoritatea reprezentanţilor „generaţiei". V. V. Martinescu amplifică şi el angoasele „omului concret" al lui Bacovia, fără disciplina formală a autorului *Plumb*-ului, ci, ca într-o explozie a revoltei şi deznădejdii, provocând avalanşe verbale ce antrenează în rostogolirea lor violentă şi haotică o lume de obiecte şi stări, de decantări şi reziduuri ale trăirii, în năzuinţa unei cât mai complete cuprinderi a freamătului vital, într-o permanentă „stare de urgenţă". Uneori ecourile bacoviene sunt mai directe şi mai uşor de identificat, ca în aceste versuri: „O tuse democrată piepturile seacă, / păpuşile cu lacrimi de vopsea oftează la răscruci / şi cerul peste tine coboară de te-neacă / şi nu ştii pe care drum s-apuci"... — ori această parafrază: „toate problemele sociale sunt cosmice şi frumoase / mulţimea anonimă se spune că e luată in vedere tot mai mult". Nu lipseşte nici atmosfera pluvioasă ori de „spital", cu obsesia carnalului degradat: „aici, unde fiecare boală şi-a găsit sufletul

insalubru şi uniforma cerută, / încât corbul de la morgă s-a îngrăşat într-atât că nu mai poate în oraş să se avânte"...

Profanatorul „instinct satanic" bacovian e prezent, de asemenea, difuz, în textura poemelor, cu brutala, uneori, deschidere spre social, într-o tonalitate dezabuzat-ironică: „În oraşul acesta orice avânt se usucă şi se plictiseşte de moarte / orice bravură îşi are partea ei roasă şi burta ei laşe, / orice mişcare se spune că e «timpuri noi» şi luată în vedere, / încât gloata, sursa «marilor reformatori» a rămas numai / o părere. // Azi au murit trei consacraţi şi nici un anonim. / În departele mistuit de mistică s-a strepezit şi luna. / La lumina ei, bestiile încinse de progres se-adună una câte una"...

Alteori, revolta e clamată şi mai direct, în numele „adevăraţilor dumnezei", „robii cerului şi ai pământului", care „trec o dată cu zorile şi cu vitele / la mulgere şi la tăiere", — protest ce se extinde asupra divinităţii absente: „şi de toată această rană a foamei, democratic deschisă şi fără leac, / dumnezeul continentelor, prin guvernele statelor, nu pomeneşte nimic, în nici un vers, numai civilizaţia aici cum pute aşa miroase"...

Acestor imagini coborâte din apocalipsa expresionistă le corespunde un fel de portret sintetic al omului alienat prins între impulsuri contradictorii, într-un limbaj ce nu-şi economiseşte duritătile: „geniu şi vită-ncălţată", „canalie şi Dumnezeu", „umanitarist şi asasin", „bestie milenară" — provocând gestul insultător şi obscen: „În ce mă priveşte /.../ mă urc pe-un fir de iarbă şi mă fluvii pe omenire / şi mă fluvii pe tot ce omenirea are mai tabu".

Cartea *Celor dintâi ştiri despre Victor Valeriu Martinescu* — descrisă doar sumar în aceste pagini — trebuie citită, pentru a-i înţelege semnificaţiile, în contextul ei social-literar şi avându-se în vedere „programul" absolutei insubordonări a poetului revoltat, pe care-l ilustrează direct sau indirect. E un program al autentificării creaţiei prin proba realului brut, ce nu mai vrea să ţină seama de convenţiile scrisului „frumos", cristalizat simbolic, într-un moment de criză a însuşi conceptului de *poezie. Trăirea* — o spunem încă o dată — o ia înaintea

literaturii, opera finită e subminată de gândul imperfecțiunii, ca umilire și necesar purgatoriu precedând, poate, afirmarea unei noi purități. O stare de alarmă a sensibilității atrage atenția asupra necesității de a împrospăta viziunea lirică printr-o reapropiere între „inimă și biografia vieții seminale", poetul devenind — cu o expresie frecventă la V. V. Martinescu — o prezență „pretutindenară" în contact osmotic cu fondul primar al lumii, dar știind să-și ia distanțele față de tot ce-i apare ca inautentic și alienat. Idealul proclamat de poet (v. poemul-manifest *Eu și Victor Valeriu Martinescu*) este pătrunderea în „aerul liber care ne învață cum să colaborăm cu viața cotidiană... și mai ales cu tot ce e autentic", „depășirea noastră mare și deschisă spre marele infinit, / nu un turn de solitară metafizică socială și pedagogică". *Literatura* — noțiune în genere compromisă pentru avangardă și așezată în netă opoziție cu *poezia* — nu e nici pentru V. V. Martinescu decât un „obicei murdar", o vicioasă înclinație spre logic și abstract. „În loc de logic, aduceți cupe și turnați alcool iubirea" — proclamă el, definindu-se drept „un imens strigăt din mulțime către omenesc".

În ultimă instanță, poemul e transcriere a biografiei, memorie a evenimentului intim: placheta publicată în 1935, sub titlul *Am un pătrar de veac* (ce reproduce întregul număr ultim al revistei *Șiș*, apărut în același an) nici nu face altceva decât să reconstituie un fel de „documentar" în care istoria existenței biologice interferează cu traiectoria literară a poetului. Ceea ce e refuzat, ca informație, Dicționarului și Istoriei literare „academice" e încredințat, în schimb, poemului, „Poetul de sânge muncitoresc", „fiul mai mare al celui mai necunoscut marxist din Craiova", retrasează aici principalele repere ale unei vieți nonconformiste, își recuperează primele poeme tipărite, se confesează fără reticențe ca partizan al sincerității totale a scrisului, în numele unei generații „protestatare" și „insurecte", purtător de cuvânt al mulțimilor anonime: „Prin ființa mea totală urcă o sevă caldă, robustă / și de mondială iubire, că văd profilându-se-n zare / pălmașii cu tesla și coasa, ciocanul și barda îngustă / cuceritorii anonimi cu capul pe umeri / simțind

pământul mereu sub picioare / cum secol de secol taie drum liber şi-adânc, cosmografia drumului mare, / în jungla vieţii vetustă".

Astăzi v. v. m. la 33 de ani (1943) prelungeşte, la rândul său, într-un discurs înseninat şi cu accente încă mai evident whitmaniene, elogiul Iubirii ca impuls primordial al fiinţei, în „aerul liber" al unei existenţe de dincolo de „praful" livrescului şi fascinată de „veşnicia reală a lumii".

Nu mai puţin avântat va fi şi amplul poem discursiv *România mea* (1945), şi el un manifest, nescutit de abstracţiunile inerente oricărui program. Solidar, încă o dată, cu „poetul camarad Walt Whitman", V. V. Martinescu invocă patetic puterile regeneratoare ale ţării şi neamului, văzute ca o „comunitate de destin şi comunitate de iubire", situată între „adevăraţii poli ai universului: *Dor şi Omenie*". Revoltatul din alte poeme întoarce poezia spre elogiu, patosul afirmării şi al îndemnului generos ia locul „invectivei", într-un discurs solemn şi limpede, în care se mizează mai puţin decât oricând pe metaforă, preferându-i-se tăria vocii imperative: „Ţară cu nervii tari şi ultraviolete în priviri, / Ţară cu cel mai sănătos sistem nervos din Europa,.../ Ţară cu sufletul dodecaedru romboidal, / Ţară unde Văzut şi Nevăzut îşi petrece totdeauna vacanţele, / Astăzi *momentul* tău e plin de Tine şi a sosit"...

Citită în perspectiva istoriei literare, poezia lui V. V. Martinescu se integrează deplin unui moment de cotitură al liricii româneşti şi al reflecţiei asupra rosturilor actului creator. Vizând o estetică a imperfecţiunii, ea este gata să sacrifice — şi sacrifică adeseori — „frumosul", în înţelesul său tradiţional, de puritate, armonie şi echilibru, pentru o trăire fără bariere, ce se vrea înfruntare a convenţionalului, sfidare a codurilor poetice moştenite. Înţelesul „sincerităţii subversive" este în primul rând acesta. „Proza" existenţei de fiecare zi are cale liberă spre poemul devenit seismograf al tumultului lăuntric, izbucnind ca după o îndelungată presiune, în paginile ce reţin deopotrivă tulburătoare fragmente vizionare, de factură expresionistă, şi inserţii programatice orientând discursul liric către propriul său

comentariu. Revoltă și deriziune, imprecație și elogiu al energiilor vitale neîngrădite, o asemenea poezie se exprimă ca spațiu etern disponibil de manifestare a impulsurilor subiectivității, antrenând aluvionar impresii și stări, fotografii în mișcare ale lumii, apeluri patetice încercând să susțină ideatic viziunea, ca și cum ea singură n-ar mai fi în stare să convingă.

Întreg scrisul lui V. V. Martinescu se situează la confluența riscantă dintre lirism și reversul său programatic. Ca și la alți poeți ai avangardei concurența dintre poezie și retorica manifestului dezechilibrează adesea grav forțele coagulante ale viziunii. Acea „sinceritate a inconștientului" pe care mizase atât de mult poetul (în consonanță cu intențiile suprarealismului) intră frecvent — prea frecvent — într-o competiție din care iese înfrântă cu un discurs al cărui caracter conceptual-abstract (blamat în principiu) apare abia mascat de patosul afirmării sau al negației, în arborescentele versuri unde „gândul limbut" își găsește cu dificultate echivalentul „energetic" scontat.

*

La EUGEN IONESCU (1909–1994) starea de spirit avangardistă se manifestă în primul rând în anticonvenționalismul radical, conducând spre relativizarea extremă a tuturor valorilor, pe fundalul unei grave crize metafizice[1]: sentiment al inautenticității eului, devalorizare a jocului lumii și a jocului în lume, în perspectiva ultimă, a *morții.* Orice accent retoric părându-i-se suspect, nonconformistul și capriciosul autor al eseurilor-confesiune din *Nu* (1934) nu-și poate reprima totuși spaima și angoasele: „Dar atunci, de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopțile, la toate colțurile? De ce îmi tremură oasele și dinții și carnea?

[1] În paginile consacrate *Tânărului Ionescu*, E. Simion scrie: „Crizei intelectuale, determinate de conștiința limitei cunoașterii [...], i se asociază și o criză de ordin metafizic", pe care o consideră, pe drept cuvânt, mai pregnantă în *Nu* decât cea dintâi. V. *Sfidarea retoricii*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p.132.

[...] De ce îngheţ, cu râs, cu plâns, cu sughiţ, — în faţa acestei orori de deasupra râsului, de deasupra plânsului, de deasupra sughiţului?"[1]. El răstoarnă tragedia în comedie sau, mai exact, are conştiinţa *farsei existenţiale:* „Doamne, toate zidurile se clatină aici; toate punţile se prăbuşesc; toate glasurile tac, totul se surpă. // Suntem nişte copii caraghioşi, părăsiţi în această lume, în această imensă casă care se dărâmă. Ne jucăm, lângă abisuri, cu păpuşile."[2]

Tradiţia — avangardistă — în care se cere situat Eugen Ionescu este a unui Jacques Vaché, cel care vorbea despre „un simţ al inutilităţii teatrale (şi fără bucurie) a tuturor lucrurilor"[3], a unui Jarry care pe patul morţii cere o scobitoare, a lui Tristan Tzara, cel din manifestele dadaiste. „Ridicolul metafizic al ideii de om", „ruşinea de a fi efemer", „neîmplinirea mea în absolut" sunt câteva dintre expresiile acestei conştiinţe a funciarei precarităţi a lucrurilor, care decide asupra tuturor celorlalte atitudini ce-l situează pe scriitor în aria avangardismului, dându-le accentul particular.

Pe ea se întemeiază, de exemplu, evaluarea raporturilor dintre *autentic* şi *convenţional*, dintre *trăire* şi *expresie*, dintre *viaţă* (poezie) şi literatură — adică a unor teme de reflecţie devenite obsedante în mişcarea de avangardă.

„Cum mă pot recunoaşte în «convenţionalitate» ?" — întreabă tânărul scriitor. Sau: „Cum pot fi autentic, când, dintru început, sunt trădat de expresie ?" — Dar asemenea întrebări se topesc în conştiinţa generală a „trădării" ca dat al însuşi statutului ontologic al omului, inerent tuturor manifestărilor sale, dincolo de „vechi" şi „nou", de convenţionalism sau originalitate: „Ne trădăm, fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acţionăm, ne trădăm pentru că suntem originali"[4].

---

[1] E. Ionescu, *Nu*, Bucureşti, Editura Vremea, 1934, p. 228.

[2] Ibidem, p. 76.

[3] Cf. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir...*, Paris, Ed. J. J. Pauvert, 1973, p. 380.

[4] *Nu*, pp. 265, 266, 267.

E, aici, ceva din „exasperarea" unui Geo Bogza, acea „exasperare împotriva exasperării", stare-limită a unei tensiuni a spiritului ce nu se poate echilibra în expresia nici unei atitudini stabile, ce caută, mereu nemulțumită de sine și de lume, tot alte posibilități de confruntare și înfruntare. Universul văzut sub specia convenționalului înfățișează un fel de imagine labirintică aiuritoare, un mult agravat „lanț al slăbiciunilor", spre care deschide un ochi înrudit cu văzul „monstruos" al lui Caragiale: „M-am plictisit de aceleași povești care respectă aceleași norme; de aceeași fantezie care se supune aceleiași discipline; de aceeași fantezie care are aceeași revoltă față de aceeași disciplină; de aceeași disciplină care n-are fantezie; de aceeași fantezie care n-are disciplină; de fantezia mea savuroasă pentru d-voastră, dar regizată de aceeași disciplină și de unele legi pe care le știu eu"[1]. Suntem introduși astfel în cercul unor amețitoare permutări ale verbului, vârtej ce preludează declanșării absurdelor avalanșe de cuvinte din *Englezește fără profesor* sau *Lecția*, de mai târziu.

Dintr-o astfel de perspectivă asupra limbajului, în care stereotipia raporturilor logico-lingvistice haotizează, în mod doar aparent paradoxal, discursul, ceea ce se impune este, în ultimă instanță funcționarea sterilă a unui mecanism capabil să antreneze orice „obiect". Orice *expresie* e în egală măsură *convențională* („vreau să mă exprim și nu pot să exprim decât pe acest «eu» substituit; și nu am decât autenticitatea unui eu inautentic")[2], iar subiectul însuși care încearcă să se exprime nu are nici o certitudine cu privire la propriul „adevăr". Adevărul despre *celălalt* și adevărul despre *sine* cad sub incidența aceluiași scepticism radicalizat: criticul care-și invită, la un moment dat, cititorul „să mediteze douăzeci de minute asupra identificării punctelor de vedere contrarii"[3], nu e decât una din fețele celui ce se gândește pe sine însuși sub semnul oscilației între extre-

[1] Ibidem, p. 164.
[2] Ibidem, p. 265.
[3] Ibidem, p. 197.

me, agravată de incapacitatea ostentativ mărturisită de a ajunge la nişte *convingeri* stabile: „Să fie posibil să fiu convins de lucrurile pe care le afirm?“[1]; „*Nu mă pot devota.* [...] Şi stau aşa, pe loc, gândindu-mă să prind iepurele de la apus şi iepurele de la răsărit“.[2]

Ne amintim că, în *Manifestul Dada 1918*, Tzara arătase aceeaşi nonşalanţă în împăcarea, prin devalorizare relativizantă, a contrariilor: „Scriu acest manifest ca să arăt că acţiunile opuse pot fi făcute împreună, dintr-o singură, proaspătă suflare; sunt contra acţiunii; pentru continua contradicţie, pentru afirmaţie de asemenea, nu sunt nici pentru nici contra şi nu explic căci urăsc bunul-simţ“; sau: „Dacă fiecare spune contrariul, este pentru că are dreptate“[3]. „Căci totul e relativ“ — motiva el la o altă pagină, sau „totul e incoerent“, „Nu cred că e mai important rezultatul relativ decât alegerea între prăjitură şi cireşe după cină“, „Nu cred că există adevăr ultim“ — iar argumentul suprem era situarea acţiunii umane în perspectiva Eternităţii — „Măsurată la scara Eternităţii orice acţiune e zadarnică“ — sau Absolutului: „dintr-un punct de vedere mai înalt, totul în viaţă îmi pare absurd“[4].

Unei astfel de precarităţi a reperelor existenţiale, autorul manifestelor dadaiste îi răspundea cu afişarea măştii clovneşti, supralicitând bufoneria, cu conştiinţa nu lipsită de amărăciune a dedublării, într-un *theatrum mundi* redus la comedie şi farsă: „Suntem directori de circ şi fluierăm în vânturile bâlciurilor, în mănăstiri, prostituţii, teatre, realităţi, sentimente, restaurante, ohi, hoho, bang, bang“ — nota în *Manifestul Domnului Antipyrine*, încheiat cu o ironică declaraţie de iubire pentru presupuşii spectatori („vă iubesc atât de mult, vă asigur, şi vă ador“), iar în *Dada manifest despre dragostea slabă şi dragostea*

[1] Ibidem, *p.* 73.
[2] Ibidem, p. 78.
[3] T. Tzara, *Lampisteries...*, ed. cit., pp. 20, 39.
[4] T. Tzara, *op. cit.*, pp 138, 141, 27, 28, 30, 140.

amară mărturisea autopersiflant, că se socotește a fi „foarte simpatic“[1]. În sfârșit, un manifest intitulat sfidător *Tristan Tzara*, propunea — în perfectă concordanță cu „circul“ universal, acest autoportret lipsit de complezență, caricat, ce întorcea autoironia spre un public de aceeași condiție: „Uitați-vă bine la mine! / Sunt tâmpit, sunt un farsor, sunt un închipuit. / Uitați-vă bine la mine! / Sunt urât, chipul meu nu spune nimic, sunt mic. / Sunt la fel cu voi toți.“[2]

Eugen Ionescu nu procedează, în esență, altfel. Neîncrederea avangardistă în literatură — caz particular al acelui mai general sentiment al relativității tuturor lucrurilor — îl face să reducă actul critic (ca multe alte acte existențiale) la un pur *joc*. Într-o pagină consacrată lui Camil Petrescu mărturisește că „sacrific(ă) nu adevăratului, ci jocului“[3]. Iar mai încolo: „De altfel, vreau să fac jocul mai amuzant. M-a plictisit ordinea riguroasa a jocului (prea riguroasă pentru un joc) și aduc dezordine și trișez. Trișez gratuit, pentru că la jocul acesta nu se poate câștiga nimic: nimic decât medalii de carton și de tinichea.“[4]

Dar aceste jocuri de-a masacrul, cu permanente tulburări și răsturnări spectaculoase de perspectivă (după ce a „desființat-o“, poezia lui Arghezi începe să-i placă foarte mult, despre o carte a lui Mircea Eliade propune doua recenzii ce se contrazic radical etc.) îi dau jucătorului doar sentimentul unei foarte precare libertăți. Căci, la fel ca la mulți scriitori moderni (nu numai avangardiști) și la autorul lui *Nu* relativa eliberare ludică este larg contracarată de conștiința limitelor într-o universală Convenție: schimbând măști după măști, cu o dezinvoltură ce abia ascunde febra angoasei, jucătorul știe că este și *jucat*. „Panica“ pe care o resimte adesea încearcă s-o disimuleze sub grimasa măscăriciului sau prin demontarea, cu un umor amar

---

[1] T. Tzara. *op. cit.*, pp. 15–16, 54 sq.
[2] Ibid., p. 45.
[3] *Nu*, p. 140.
[4] Ibidem, p. 234.

în fond, a trucajelor. Un *Intermezzo nr. 1*, din *Nu*, oferă o întreagă suită de confesiuni caricate, jucate autoparodic, într-un recital *sui generis* în care evoluează un Pierrot mai acid în ironiile sale, o paiață ce se autoflagelează râzând, amendând retorica fiecărei rostiri, teatralitatea fiecărui gest, îngroșând liniile propriului portret, cum făcuse și Tristan Tzara: „Hotărât, nu pot trece peste asta: mă numesc Eugen Ionescu (E-u-gen-io-nescu), am 23 ani (de ce am 23 de ani?), mă mișc, sughit, citesc, mănânc, gândesc! gândesc! cum gândesc în fața perdelei! și mă întorc încet, pe piciorul drept, și sunt tare deștept"; și, imediat.: „*Eu*, strig: *eu*, și-mi dau un pumn în piept. Am un nas cam gros, îl țin între degete, îl mișc la stânga, la dreapta, la stânga, la dreapta"[1]. Niște pagini de *Jurnal*, publicate în caietul 3 al revistei *Meridian* (1934), evidențiază până și în relația față de rol insinuarea nonautenticității, degradarea artei „actorului" în cabotinism: „Înainte de a fi celebru, eram un ins mult mai simpatic și mai puțin grețos. Am devenit de-o obrăznicie formidabilă, de-o impertinență și de-un cabotinism fără pereche". Darea în vileag a culiselor jocului, dezvăluie condiția de marionetă a personajului, prizonier al repudiatei convenții, jucător jucat, cu reacții mecanice, previzibile: „Onorat public! / Am nevoie de considerația D-voastră. [...] Priviți: mecanismul sforilor care mă trag este foarte simplu, clasic prin simplitatea lui: spun *nu*, *nu*, *nu*, la tot ce mi se oferă; și *ba da*, la tot ce mi se refuză. / Da, de necaz procedez așa !"

În spirit avangardist, Eugen Ionescu procedează așadar la o demistificare îndrăzneață a convențiilor, fie ele ale artei și literaturii, fie ale existenței înseși, văzută ca *farsă*. Pe cele dintâi le suprapune însuși conceptului de *artă* („A face, de pildă, artă, înseamnă a te supune convențiilor prestabilite"[2]), situându-se pe o linie ce fusese și a unui Ilarie Voronca, poetul în conflict permanent cu „Doamna Convenția", iar *inovația* o interpretează de asemenea într-un sens oarecum similar cu cel

[1] *Nu*, pp. 198–199.
[2] Ibidem, p. 268.

propus de Voronca în *Cicatrizări. Poezia nouă*, unde considera că materialul poeziei poate rămâne același, schimbându-se doar *interpretarea* lui. În *Nu*, Ionescu scrie că „a înnoi (deoarece totul se petrece înlăuntrul cercului și jucând asupra veșnic acelorași elemente, materialuri, peisagii) însemnează nu a sparge, nu a lărgi, pentru că atunci nu ai mai face artă; ai depăși, ai rumpe sfera noțiunii: ai face artă plus altceva; a înnoi înseamnă, de fapt, a repartiza altfel elementele"[1].

În acest moment al scrisului său, Eugen Ionescu pare a trăi spiritul avangardei așa cum va spune mai târziu (în *Notes et contre-notes*), adică „în termeni de opoziție și de ruptură". În *Nu*, el își scrie *antiliteratura* ca *anticritică*, aruncând, ca dadaiștii, sămânța îndoielii în solul „lecturii specializate", deconspirându-i mecanismele, clișeele, *convențiile*, relativizându-i la limită „adevărurile" și demonstrând, implicit, inconsistența *obiectului* său, într-atât de labil încât permite interpretările cele mai contradictorii. E o demonstrație... ludică, desigur, cu injustiții flagrante pentru ochiul criticului „serios"[2], dar elocventă pentru o stare de spirit specifică unei „ere a suspiciunii" față de mecanismele instituției literare (tot așa cum în nu mai puțin ireverențioasa *Viață grotescă și tragică* a lui Victor Hugo, tipărită în revista *Ideea europeană* în anii 1935–1936, s-a putut identifica „intoleranța mai generală a spiritului de avangardă față de stilurile culturale constituite și față de *existențele* glorioase sacralizate"[3]. Tot în sens avangardist, eseistul opune convenției repudiate *autenticitatea vieții*, declară că „jurnalul este adevăratul gen literar", că „ceea ce face ca opera de artă să poată interesa sunt numai elementele extraestetice (nu există

---

[1] Ibidem.

[2] A se vedea, ca reacție imediată, cronica la *Nu*, a lui Pompiliu Constantinescu, intitulată *Eugen Ionescu — sau marioneta propriei vanități;* cf. *Scrieri*, vol. 3, București, E.P.L., 1969, pp. 208–212.

[3] E. Simion, *op. cit.*, p. 138.

nici un fel de valoare estetică"[1]) ori că față de „țipătul" vital concentrat într-o frază, „tot restul este literatură"[2]. Dar o atare contrapunere e departe, în cazul său, de a rezolva neliniștea spiritului: eul însuși, situat în centrul acestei cărți, își descoperă în ultimă instanță *inautenticitatea*, se mărturisește într-o permanentă criză de identitate. Dacă „literatura nu poate exprima decât ceea ce este mai general, mai neutru, mai al tuturora, mai superficial, mai neadevărat, mai rece și, în orice caz, numai procese extrem de atenuate"[3] — cum credeau, în fond și Vinea, Voronca sau Bogza — „ridicolul metafizic al stării [...] de om" a celui ce scrie aceste lucruri le devaluează încă o dată, împreună cu trăirile, fie ele și cele mai „autentice" ale subiectului creator. E ceea ce, cum observam de la început, agravează, individualizând-o astfel, „criza" ionesciană.

Delicatele, studiat-naivele *Elegii pentru ființe mici* ale poetului Eugen Ionescu, publicate în 1931, erau departe de a prevesti spectaculosul demers „subversiv" al (anti) criticului și dramaturgului iconoclast din anii imediat următori.

În stare de criză aduce însă Eugen Ionescu și teatrul. Teatralitatea autoparodică din *Nu* se regăsește într-o formulă extremă în piesa *Englezește fără profesor* (1943), versiune originară a celebrei *Cântărețe chele*. Obsesia tuturor avangardelor, *convenția*, este aici principala țintă a comediei, împinsă, cu o energie autodistructivă, spre extremitatea farsei absurde, iar sursa grav culpabilă a convenționalizării radicale a limbajului și comportamentului uman, spre care se îndreaptă subversiunea ionesciană este, în mod semnificativ, *manualul*. Obiect simbolic, efigie a conformismelor existenței, a automatismelor și clișeelor care distrug autenticitatea oricărui act uman, manualul oferă un inepuizabil depozit de dialoguri, gesturi, situații stereotipe, exploatabile cu maxim profit în sensul acelui altoi al mecanicului pe viu, din bergsoniana definiție a comicului. Per-

[1] *Nu*, pp. 279, 284.
[2] Ibidem, p. 232.
[3] Ibid., p. 295.

sonajele vorbesc, într-adevăr, ca din carte, însă dintr-una construită anume pentru însușirea a tot ce este mai automat și mai schematizat în „jocul" limbii, contând în primul rând tiparele gramaticale, schemele în care pot fi introduse, practic, orice conținuturi. Ceea ce se și întâmplă, căci Dl și D-na Smith, au nu doar un dialog redus la expresia cea mai banală, ci umplu aceste forme cu o materie lingvistică aberantă, proliferând în virtutea inerției, încurajate de mecanismele înseși ale vorbirii, cu pierderea totală a atenției față de logica și adevărul enunțurilor. Aceste dialoguri cunosc frecvent grave sincope, rupturi logice, personajele părând a uita sensul celor comunicate cu câteva propoziții mai înainte, aducându-și-l aminte, cum spune la un moment dat Dl Smith, doar „prin asociație de cuvinte", — însă e vorba despre o falsă memorie, de o asociație automată, pur gramaticală, ce nu mai ia seama la adevărul sau falsitatea aberantă a conținuturilor, antrenând formule gata făcute, care preiau ștafeta, ca să spunem așa, în spațiul dialogului. Exemple se ivesc la fiecare pas: „Iaurtul este bun pentru stomac, rinichi, apendicită și apoteoză. Așa mi-a spus doctorul Mackenzie-King, care îngrijește copiii vecinilor noștri Johns. E un doctor bun. Poți avea încredere în el. El nu recomandă niciodată alte medicamente decât cele pe care le încearcă el însuși. Înainte de a-l duce să-l opereze pe Parker, s-a operat el întâi de ficat, cu toate că n-avea nevoie... Doctorul conștiincios trebuia să moară împreună cu bolnavul, dacă nu se poate vindeca împreună cu el. Un căpitan de vapor se scufundă o dată cu vaporul. Nu-i supraviețuiește... doctorii sunt niște escroci, ca și bolnavii de altfel. Numai Marina este cinstită în Marea Britanie." — Sau: „Nu e concurență marțea, joia și marțea. — A, trei zile pe săptămână".

Cum s-a observat, „raționamentele stereotipe sunt împinse către absurd, dând impresia unui delir verbal"[1]. Comportându-se ca niște marionete trase de „sforile" mecanismelor lingvistice,

[1] Gelu Ionescu, *Prolog* la *Englezește fără profesor.* În Eugen Ionescu. *Eu*, Ed. Echinox, Cluj, 1990, p. 199.

personajele nu mai comunică, de fapt, decât un mod de funcţionare formală a limbii, cuvintele atrag cuvinte în virtutea contaminărilor de suprafaţă, asociaţiile incongruente abundă, ca şi falsele silogisme, manevrarea ludică a limbajului atingând, spre final, cote paroxistice. Ultima scenă, a IV-a, reuneşte gazdele (Domnul şi Doamna Smith) şi musafirii (cuplul Martin) pentru a le face să schimbe între ele replici pseudo-aforistice, parodiind stilul „sapienţial" în formule radical dereglate („Mai bine o pasăre pe câmp decât un ciorap într-un copac", „Mai bine o leasă într-o casă, decât o plasă într-o rasă", „Fagul este un copac în timp ca fagul este un copac, iar stejarul un stejar răsare. Dimineaţa în zori", „Cu crema de ghete nu-ţi lustrui ochelarii" etc. etc.), pentru a ajunge la un fel de haos, cauzat de strania energie „nervoasă" a funcţionării în gol a limbajului. Comportamentul lingvistic, devenit grotesc şi trivial, atrage, într-o competiţie absurdă, şi elemente de agresivitate şi violenţă „gratuite", alimentate de aceeaşi forţă obscură care va conduce la explozia distrugătoare a dialogului:

„DL SMITH: Am să mă mut în altă casă!

D-NA MARTIN: Casă, căcasă, casă, căcasă, casă căcăcasă, casă, căcasă, casă, căcasă, casă, căcasă, casă, căcasa, casă, căcasă, casă, căcasă, casă, căcasă, casă, căcasă casă, ăcasă, casă,

căcasă!

D-NA SMTTH: Nu muşca de undeva!

DL MARTIN: Nu mişca de undeva!

DL SMITH: Nu muşca de unde mişti, nu mişca de unde muşti!

D-NA MARTIN: Musca mişcă!

D-NA SMITH: Mişcă musca!

DL MARTIN: Muşte mişcaţi!

DL SMITH: Muştele muşcă muşcata!

D-NA MARTIN: Musca muşcă muşcata ta!

D-NA SMITH: Muşca-ţi-ar musca muşchiul!

DL MARTIN: Domnule Smith, eşti muşchiu' muşcat!

DL SMITH: Domnule Martin, mustul musteşte!

D-NA MARTIN: Doamnă Smith, muştele mustesc în muşchiul muscat!

D-NA SMITH: Doamnă Martin, mușcă musca mișcă muşcata muşchiul musteşte.

.....

D-NA MARTIN: Bazdrag, bâzâg, buzeşti!

D-NA MARTIN: Hiudum burum!

DL SMITH: A, e, i, o, u, i, a, e, i, o, u, i, o, u, i!

D-NA MARTIN: Bî, cî, dî, fî, gî, lî, mî, nî, pî, rî, sî, tî, vî, zî!"

Dramaturgul nu uită, desigur, aici moştenirea unor Caragiale sau Urmuz şi nu-i este străină, încă o dată, nici experienţa dadaistă.

În *Englezeşte fără profesor* au fost deja identificate şi elemente de parodiere a unor toposuri teatrale, precum scena „recunoşterii" (momentul recunoaşterii Domnului şi Doamnei Smith, din Scena II), „dramaturgia coincidenţelor". „'aparté'-ul, adresarea directă către public şi travestiul" (Gelu Ionescu) şi, într-o perspectivă mai largă, „o parodie a vechiului teatru analitic", sub forma „teatrului poliţist" (servitoarea Mary se prezintă publicului în chip parodic, ca „Sherlock Holmes", dezvăluind falsitatea „sistemului de argumentaţie" ce duce la „recunoaşterea" stăpânilor săi). Este opinia lui Ion Vartic, care vede în această anti-piesă „staţia finală a dramaturgiei europene"[1].

*

Incidenţele scrisului lui M. BLECHER (1909–1938) cu spaţiul avangardei sunt de găsit în zona suprarealismului. În numărul 6 din 1933 al revistei *Le surréalisme du service de la révolution* publicase un scurt poem în proză, *L'inextricable position*, pentru ca în toamna anului 1934 să tipărească mica plachetă de poeme româneşti *Corp transparent.* Scrisorile schimbate cu Saşa Pană în cursul aceluiaşi an îl arată urmărind cărţile acestuia şi interesându-se de colecţia revistei *unu* (ce-şi încheiase apariţia în 1932), iar într-o recenzie la *Ioana-Maria* de Geo Bogza (1937) se va referi şi la „înalta tensiune", „adevărul

[1] I. Vartic, *Epilog* la *Englezeşte fără profesor*, în E. Ionescu, *Op. cit.*, p. 231.

şi revolta ce se zbuciumau în versurile lui" din *Poemul invectivă*. Despre ceea ce numeşte „apropierea mea de «unu»", o scrisoare către fostul director al revistei oferă câteva importante sublinieri ale scriitorului care, grav bolnav, trăia o experienţă dramatică: „Irealitatea şi ilogismul vieţii cotidiene nu mai sunt de mult pentru mine vagi probleme de speculaţie intelectuală: eu *trăiesc* această irealitate şi evenimentele ei fantastice. [...] ...am căutat să ridic la egal de lucidă şi voluntară valoare orice tentaţie a halucinantului. [...] îmi place să cred că de-acum înainte, în toate vremurile, o mână de poeţi ca adevăraţi vampiri ai conştiinţelor şi ai ideilor putrede vor suge sângele quietudinei şi vor agita steaguri şi umbrele în iluziile cele mai scumpe, mai digestive şi mai morale ale omenirii. // Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali. [...] ...demenţa aceea la rece, perfect lizibilă şi esenţială. Exploziile să se producă între pereţii odăii şi nu departe între himerice şi abstracte continente. [...] Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă." Adeziunea de principiu comporta însă, imediat, o anumită rezervă, ferm exprimată: „Câteva chestiuni mă despart totuşi de ortodoxismul curat de manifest, toată greutatea ar fi deci ca «unu» să-mi tolereze atitudinea mea aşa cum este şi cum n-aş putea-o modifica"[1].

Poemele primei cărţi a lui Max Blecher sunt însă departe de a atinge „înalta tensiune" visată şi, de fapt, însuşi autorul mărturisea — în febra lucrului la *Întâmplări în irealitatea imediată* — că nu se mai recunoaşte în ele[2]. Lectura lui Saşa Pană şi a celor de la *unu* se simte în imagismul abundent, dar cam exterior-programatic. Cuvintele sunt „păsări de sânge [...] zburând nebun în încăperile inimii", „animale câteodată cu transparenţe de cer", „flori bizare profanând creierul", „apariţii şi dispariţii în întunericul zilelor / ori vulturi fâlfâind alb peste munţii som-

[1] M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Ediţie de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 317–318.

[2] V. scrisoarea către S. Pană, din 15 iulie 1934, în ed. cit., p. 320.

nului", „vitrini lunare cu îngeri și săbii / Cu lupi, cu orașe, cu vapoare, cu păr de femeie", „desene neînțelese" (v. *În loc de introducere*) — indicând o *ars poetica* întemeiată pe date suprarealiste. Celelalte texte o ilustrează inegal, fie prin suprapopularea metaforică a spațiului „descriptiv" (ca în *Pastorală:* „E-ntindere de plante cu degete de apă / Bea asta și privește / Jupele dantelate ale laptelui crud /.../ Trece prin nori perfecțiunea plânsului / și mieii tineri sug țâțele ploii / Planeta somnului se așterne peste câmpuri"...), fie prin exploatarea unui automatism al punerii în relație a cuvintelor în funcție de jocul contiguităților formale — ca în această secvență din *Poem grotesc:* „Pe un gramofon de apă notele plouă după cum heruvimii făinii cântă din trompete de făină în timp ce elefantul meu și-a încurcat trompa într-o spirală fără sfârșit fără punct și fără virgulă fereastra s-a desfăcut din zid și a plecat în lume drum bun căci desenez altă fereastră". Nucleul tematic *muzical* și cel *grafic* (scriptural) își interferează spațiile de rezonanță: antrenând semnificanți aberanți în ordinea „reprezentării", nu însă și în cea a unei semioze mai complexe ce asigură echivalarea ariilor semantice sub semnul perpetuei curgeri a fluxului textual: *spirala* sonoră e, simultan, și cea scrisă, avându-și, în ambele sensuri, germenele în semnificantul inițial, *gramofon.* Se poate reține și nota fantezist-ludică precum în *Menajerie* („Iată-mă-s câinele tău cu blană de franjuri / Și dinți de săbii ca să te mușc, să te latru / Iată-mă-s șarpele tău ca să te ispitesc / Cu mărul soarelui să te otrăvesc / Iată-mă-s rinocerul tău în tunică de clovn / Jonglând cu popice ca să te fac să râzi..."), alături de versuri în tonalitate mai sumbră, transmițând o senzație de apăsare și de tristețe: „Sângele roșu circulă roșu în coralii / Inima profundă a apei îmi vâjâie-n urechi / Sunt în fundul cerului de valuri / în pivnița apelor adânci. /.../ Sunt singur / Ridic mâna și constat greutatea ei lichidă. / Mă gândesc la o roată dințată, la un palmier / Zadarnic încerc să fluier / Parcă străbat masa unei melancolii / și parcă totdeauna a fost așa / Pe jumătate frumos și pe jumătate trist" (*Plimbare marină*).

Amprenta suprarealistă se simte însă mai puternic, și cu rezultate estetice mult superioare, în proza lui M. Blecher, și în

primul rând în *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), scrierea sa cea mai reprezentativă. Situată, la apariție, în aria prozei psihologice, a „experienței" și „autenticității", caracteristică tinerei *generații* din anii '30 (M. Eliade, M. Sebastian, C. Fântâneru, A. Holban etc.), cartea lui M. Blecher a fost reinterpretată mai recent ca expresie a unei „crize ontice", depășind pura psihologie. Greu de încadrat într-o formulă literară precisă, ea se structurează ca o confesiune, reunind fragmentele unui fel de „jurnal", unde „întâmplările" copilăriei și adolescenței autorului nu alcătuiesc un fir epic propriu-zis menit să definească și să releve treptat o personalitate; „roman fără subiect"[1], *Întâmplări...* este mai curând o „autobiografie metafizică", o „narațiune simbolică", în care episoadele au un „sens inițiatic"[2]. Proza debutează sub semnul „lipsei identității" protagonistului, al obsesiei „dizolvării în inconsistență", al „spaimei de a nu (se) putea regăsi niciodată". „Teribila întrebare cine anume sunt" anunță o stare de criză în raporturile dintre eu și lume, o extremă labilitate a realității subiective înseși, resimțită *in extremis* ca gol interior. Ceea ce naratorul numește „crize" marchează momentele de maximă fragilitate a acestor relații cu exteriorul, când neliniștea existențială se exprimă ca dereglare profundă a viziunii, ca „sentiment al profundei inutilități a lumii", „un fel de melancolie de a exista". Li se asociază acestor stări tulburi așa-numitele spații blestemate", adevărate „capcane invizibile" — cum le definește prozatorul — emanând o „atmosferă specială", stranie: capătul unei alei dintr-un parc uscat de arșița verii, deschizându-se spre un teren deșert, surpătura unui mal de râu, în care erau aruncate cojile semințelor de floarea-soarelui lângă o fabrică de ulei, anumite „odăi închise", propice declanșării acelei „plutiri în afară de orice lume, plăcută și dureroasă în același timp". Atitudinile față de real sunt de altfel reversibile: lumea obiectelor este resimțită cele mai adeseori drept ostilă, „feroce", încărcată de stranietate, aflată

[1] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. 3, ed. cit., p. 61.

[2] M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988, pp. 139—175.

în pragul halucinației; alteori, lucrurile — „obiecte mici și neînsemnate: o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragilă și inactuale [...], o trandră scrumieră de faianță verde" — transmit „acea nostalgie esențială a inutilității lumii", iar „materia, brută" generează sentimentul prizonieratului, al închiderii în „bizara aventură de a fi om". Reveria negativă a unui univers în care „tot ce e scobit să devină plin" și invers, duce spre aceeași senzație de inconsistență radicală a exteriorului; în schimb, e afirmată pregnant atracția, puternică și la suprarealiști, pentru artificiu, manechin, panopticum — în general pentru lumea *spectacolului* și a *măștii*, a *bâlciului*, a *cinematografului* etc., ca expresii ale fundamentalei artificialități a existenței, sugerând „sensul de mistificare al lumii". Perspectivei realiste a prozei i se opune astfel o viziune răsturnată, strict dependentă de impulsurile subiectivității ce dilatează expresionist imaginea obiectelor. „Irealitatea imediată" este corespondentul, de fapt, al „suprarealității" definite de André Breton, în latura ei stranie de „dépaysement", de angoasă asociată cu o anume euforie paradoxală, provocată de „miraculosul" ascuns în însăși stranietatea obiectelor și evenimentelor înconjurătoare. Faptul cel mai banal, obiectul cel mai insignifiant în aparență pot deveni și la Blecher prezențe insolite, misterioase, chiar agresive: „Obiectele din jurul meu nu renunțau niciodată la o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea lor severă". Stările protagonistului oscilează între senzația ciudată de perfectă permeabilitate față de exterior („Tot ce mă înconjura mă invada din cap până în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită") și cea de opoziție a unui univers opac, de o densă materialitate. În ambele situații, se impune sentimentul precarității ființei și a lumii din afară, al fundamentalului inconfort de a exista, al insuficienței radicale a condiției umane. Nesatisfăcut de „exactitatea" în care se închid oamenii, de „pasta de uniformă banalitate" a vieții cotidiene, personajul narator trăiește totodată cu neliniște acea „invazie" a „tot ce (îl) înconjura"; artificialul, inautenticul, absurdul se impun de fiecare dată. În regim descriptiv, cu totul remarcabilă este capacitatea scriitorului de a transmite insolitul

și straniul unor senzații (ca în secvența pieții în care se descarcă niște „jumătăți de vite roșii și vinete, umede de sânge, înalte și superbe ca niște prințese moarte" — trimițând la universul plasticii unui Soutine; sau în antologicul moment al scufundării în noroi), în timp ce nucleele epice, abia schițate, reușesc să impună totuși situații memorabile (fugitiva dragoste pentru Clara, sora unui prieten; bizar-morbida inițiere erotică cu adolescentul Walter; întâmplările de la „etajul casei Weber" — nunta lui Paul și moartea Eddei) și câteva portrete de mare expresivitate. Dar, cum observa încă P. Constantinescu la apariția cărții, în ea „anecdotica este depășită de ecoul mărit, disproporționat dintre obiect și subiect"[1]. Or, în acest spațiu de stranii interferențe ale realului cu visul, de devieri șocante ale percepției devenite de o acuitate halucinantă, M. Blecher se impune cu adevărat printr-o indubitabilă originalitate și forță, reușind să contureze o viziune de profund dramatism, dominată de obsesia morții și a alienării ființei într-o lume absurdă. Operă majoră a prozei „experienței" și „autenticității" din deceniul al treilea al secolului nostru, *Întâmplări în irealitatea imediată* premerge, cum s-a observat, literaturii de sursă existențialistă (Sartre, Camus), situându-se, pe de altă parte, ca tip de sensibilitate, în familia unor scriitori ca Franz Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser.

Lumea de manechine vii a bolnavilor prinși în platoșele lor de gips din *Inimi cicatrizate* (1937) și „jurnalul de sanatoriu" *Vizuina luminată* (postum, 1971) respiră în aceeași atmosferă devenită straniu-halucinantă: „suprarealitate" *trăită*, confirmând mărturisirea prozatorului din citata scrisoare către Saşa Pană. O confesiune similară întâlnim, între multe altele, și într-o pagină a acestei din urmă cărți: „Este, cred, același lucru a trăi sau a visa o întâmplare și viața de toate zilele este tot atât de halucinantă și stranie ca și aceea a somnului. Dacă aș vrea de exemplu să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rânduri, mi-ar fi imposibil".

[1] P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. I, ed. cit., p. 315.

LITERATURA MANIFESTELOR

A devenit aproape un loc comun observația că în nici o altă mișcare poetică anterioară numărul manifestelor n-a fost atât de mare ca în avangardism. Ba chiar că ele ar fi singurele „opere" cu adevărat rezistente create în acest spațiu seismic. La noi, Lucian Blaga avansa ideea, încă în 1925, scriind, de exemplu, că: „Lucrurile cele mai frumoase ce le-a produs literatura futuristă par a fi manifestele lor"[1]. Iar lectura multora dintre poemele sau „prozopoemele" avangardei lasă să se întrevadă ușor în țesătura textului firele programatice. *Nadja* lui André Breton, *Le paysan de Paris* a lui Aragon sau atâtea pagini din Ilarie Voronca, Saşa Pană, Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca sunt punctate din loc în loc de nenumărate intervenții ce par desprinse dintr-un manifest.

Lucrul se explică ușor, prin însăși definiția avangardei. Radicală punere în chestiune a tuturor valorilor tradiționale și afirmare nu mai puțin apăsată a necesității înnoirii creației, mișcarea de avangardă are nevoie, mai mult decât oricare alta, de propoziții programatice, de argumente și justificări, de proclamarea cu voce tare a propriilor principii. Nicicând înainte conștiința autoreflexivă a literaturii n-a mai fost atât de marcată, interesată de dinamica propriei geneze, de posibilele peri-

[1] L. Blaga, *Manifestele*, în *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., 1973, p. 120.

cole ale împotmolirii în „formule" și „convenții", de subtila „chimie a cuvintelor". Exacerbare, deci, a conștiinței convenției, exaltare, pe de altă parte, a voinței transformatoare. Rimbaud — precursorul știa deja că *muncește* ca să devină vizionar, Lautréamont — că poezia *trebuie* făcută de toți nu de unul...

Poezia, literatura se exprimă însoțite de o oglindă de-a lungul unui drum care este itinerarul propriei deveniri, traversând zone periculoase, amenințat de explozii imprevizibile, dar și trecând „peste leșuri de școli și inși" — cum cerea chiar un manifest românesc. Dacă „poezia trebuie umilită înainte de a-și relua locul în cor" — era, știm, expresia lui Fundoianu —, și dacă poetul se cuvine să sfărâme „legile cunoscute", înfățișându-se ca un nou Moise „coborând în concertul de fulgere de pe muntele Sinai cu tablele logicei noi în mâini", după vorbele lui Voronca, și un act și celălalt au nevoie să se proclame *coram populo*, cu energia sfidării și cu patosul cerând adeziunea. Negația absolută, angajamentul în „ritmul vremii" ca și „disponibilitatea viitoristă" ori „mesianismul avangardei" (A. Marino) nu pot, pentru a avea șanse de reușită, să se rostească oricum.

Mai mult sau mai puțin răspicate în propozițiile lor pozitive sau de respingere au fost și textele-manifest ale romantismului sau simbolismului. Acestea din urmă, îndeosebi cele apărute în efemerele reviste din jurul anului 1910, anunță totuși, printr-o mai accentuată retorică a rupturii, ceva din spiritul avangardei. Opunându-se „canoanelor", simboliștii de la *Insula* lui Ion Minulescu (1912) se arătau mândri de a se fi „răznit de restul lumii" și declarau pe un ton *hotărât*: „Înțelegem [...] să călcăm drumuri neumblate și să născocim motive noi. Nu ne temem de singularitate, ci o căutăm".[2] Tot acolo, referindu-se la noțiunile de *decadent* și *decadență*, N. Davidescu scria că: „Există totuși o literatură decadentă la noi. Ea se îndeletnicește, sub pretext de tradiție, cu exhibarea cotidiană a muzelor dospite de vreme"[3]. Nici unul dintre aceste texte nu se poate compara însă cu

[2] *Insula*, I (1912), nr. 1, p. 1.

[3] N. Davidescu, *Decadent-decadență*, în *Insula*, 1912, nr. 1, p. 2.

paroxismul atitudinilor înregistrat în cele ale mișcărilor de avangardă. Ca să se situeze față de tradiția repudiată ori să invoce o tradiție a marginalității și a revoltei; ca să forțeze — buzdugan al zmeului din poveste — porțile viitorului, avangardistul nu mai are răbdarea lentelor explicații: anatemele sale contra trecutului sunt necruțătoare, „execuțiile" urmează imediat unor rechizitorii fără recurs, pedagogia se vrea eficientă prin decizia tonului și pregnanța formulelor-definiții enunțate tranșant, cu o siguranță de sine fortificată de fervoarea investiției afective. „Text de ruptură și de întemeiere", „act de legitimare și de cucerire a puterii" — cum a fost definit[1], manifestul invectivează sau exaltă, „ia în mod violent poziție și instituie, între un emițător și alocutorii săi, o relație poruncitoare flagrantă"[2].

Nu e lipsit de importanță faptul că cel ce vorbește prin manifeste e un *revoltat* cu conștiința acută a marginalității sale — însă acest poet „pe veci nemulțumit" nu-și consumă în tăcere nemulțumirea. Dimpotrivă, el face tot ce poate pentru a-și spune revolta cu cât mai mult zgomot. Suferind de neînțelegerea publicului, el va răspunde cu o sfidare mândră, reacționând adesea violent în demascarea imbecilității generale, protestând cu patetice vaiete ori în postura neconsolatului văduv, prinț al Aquitaniei, din sonetul lui Gérard de Nerval. Între protestul echilibrat și strigătul tunător, el îl va alege pe cel de al doilea, atras mereu de extreme — chiar când exprimă atitudini pozitive: iubitor devotat al poeziei, el va trebui, iarăși, să-și *clameze* devotamentul și pasiunea.

Pentru toate aceste atitudini, manifestul, prin caracterul său de directă comunicare cu un public, devine așadar mijlocul ideal de expresie, oferind spațiul și recuzita necesare impactului rapid și eficient. De aceea, el valorează mai mult decât cel mai reușit poem, de aceea până și poemul, în nerăbdarea lui de a

[1] V. Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, în *Littérature* (număr special consacrat *Manifestelor*), octombrie 1980, p. 6.

[2] Ibidem, p. 4.

convinge şi mobiliza conştiinţele presupus inerte, se va lăsa impregnat de spiritul său. Dar sensul contaminării poate fi şi invers: manifestul îşi depăşeşte semnificaţia strict programatică, devenind, cum s-a remarcat, „un adevărat gen literar, constituind o întreagă literatură de frecventat şi studiat ca atare"[1].

Dar în ce s-ar putea identifica atributele literare ale manifestelor şi cum se explică această transformare? Pentru avangardă, literatura nu mai vrea să rămână literatură, ci tinde să atingă condiţia „poeziei", să se depăşească spre o atitudine existenţială dinamică, sau se înfăţişează ca o literatură subversivă pentru literatură, ca *antiliteratură*. Cutare poem poate avea ca unic indice valoric participarea lui la anularea unei formule poetice, după cum o „viziune hipnagogică" a lui D. Trost are mai puţin o valoare plastică în sine, cât o semnificaţie ce depăşeşte realizarea ca atare, trimiţând la intenţia programatică: a surprinde impulsul secret al vieţii psihice, într-o simultaneitate a gestului care-l transcrie, a „fotografia" mişcarea genetică. Această dublare a unghiului de vedere asupra operei situează creaţia la graniţa cu manifestul; discursul poetic e şi metadiscurs, înfăptuirea plastică e şi act existenţial.

Contaminarea are loc însă, cum spuneam, în ambele sensuri, manifestul însuşi suferă un proces de transformare, de modelare „literară", uzând — inevitabil — de nişte convenţii, de o retorică (scopul său e, nu-i aşa, persuasiunea!), constituindu-se într-o „imagine" specifică — dincolo de simpla *literaturizare*, în înţelesul de adaos de ornamente exterioare unui discurs conceptual. Intervine şi o anume detaşare a autorului, conştiinţa ironică a distanţei faţă de text, un fel de „obiectivare": manifestele dezvăluie, însumate, nişte scheme tipologice, măştile unei psihologii caracteristice, autorii lor intră în categoria personajului literar.

Ceea ce izbeşte în manifestele avangardiste, indiferent de nuanţă, e *teatralitatea* lor. Militantul avangardei îşi compune

[1] A. Marino, *Dicţionar de idei literare* I, ed. cit., p. 200.

cele mai adeseori o postură dramatică, monologând cam pe aceleaşi teme şi într-un stil recognoscibil după o oarecare frecventare a unor astfel de texte, trecând de la filipica tunătoare la entuziasmul ardent, de la clovneria studiată la mina ursuză şi chiar tragică, a celui neînţeles şi înfrânt. Avem de-a face cu o gesticulaţie şi cu un discurs compuse cu mare grijă în dozarea efectelor; peste tot se face remarcată conduita actorului, *masca.* Programul teoretic e depăşit prin abandonarea în voia discursului, a stilului specific, a jocului textual. Se joacă, de la un moment dat, un *rol* ce trebuie interpretat cât mai convingător.

Regăsim aici un aspect al atitudinii romantice. Şi la romantici, nostalgia unei ordini superioare, aspiraţia spre unitate (exprimată şi de Tzara, când explică mobilurile dadaismului) se traducea printr-un spirit de opoziţie — revolta luciferică, satanismul —, iar expresia lui îmbrăca acelaşi caracter spectacular. „Mai mult decât cultul individului — scrie Albert Camus — romantismul inaugurează cultul personajului"[1]. Autorul *Omului revoltat* explică faptul prin neputinţa romanticilor de a găsi o altă soluţie de unitate decât una pe planul *atitudinii*, care „adună într-o unitate estetică pe omul lăsat la voia întâmplării şi distrus de violenţele divine". Problema va rămâne deschisă şi pentru avangardă, neputând nici ea depăşi, în ultimă analiză, esteticul, astfel încât ceea ce nu poate face omul real realizează *personajul.* E aici o notă de *dandysm*, remarcată de Camus tot în subordinea romantismului. Pornind de la ceea ce Baudelaire considerase a fi deviza unui *dandy* („A trăi şi a muri în faţa unei oglinzi"), el scrie că „dandy-ul îşi creează propria unitate prin mijloace estetice. Dar e o estetică a singularităţii şi a negaţiei. [...] Dandy-ul se adună, îşi făureşte o unitate, prin forţa însăşi a refuzului. Risipit ca persoana lipsită de regulă, el va fi coerent ca personaj. Dar un personaj presupune un public. [...] El nu poate fi sigur de existenţa sa, decât regăsind-o pe chipul altora. Ceilalţi sunt oglinda. [...] Dandy-ul e silit să uimească mereu. [...] Mereu în ruptură, pe margine, îi forţează pe ceilalţi

[1] A. Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1966, p. 71.

să-l creeze pe el însuşi, negându-le valorile. El îşi joacă viaţa, neputând să şi-o trăiască."[1]

Această *conştiinţă a jocului* poate fi remarcată în majoritatea manifestelor avangardiste. Doar suprarealismul pare a fi renunţat într-o oarecare măsură la joc, manifestele lui Breton având aerul unor cercetări laborioase şi grave (observaţia nu e valabilă şi pentru practica scrisului, unde *jocul* deţine un loc esenţial). Însă mişcarea ce şi-a făcut din extravaganţa dandystă o linie de conduită a fost îndeosebi dadaismul (căruia Camus îi notează „originile romantice şi dandysmul anemiat"[2]). El a preluat de la futurism stilul retoric, exclamativ, obiceiul de a vorbi în fraze capitale, angajând marile coordonate existenţiale[3]; „După regnul animal, iată că începe regnul mecanic! Prin cunoştinţa şi prietenia cu materia, din care savanţii nu pot cunoaşte decât reacţiile fizico-chimice, noi pregătim creaţia *omului mecanic cu părţi înlocuibile*. Noi îl eliberăm de ideea morţii însăşi, această supremă definiţie a inteligenţei logice".[4] *Cele şapte manifeste Dada* ale lui Tristan Tzara întorc însă retorica spre bufonerie. Caracterul spectacular al desfăşurării manifestelor devine explicit, autorul lor se vede tot timpul pe o scenă pe care joacă o comedie. În *Manifeste de Monsieur Antipyrine* citim la un moment dat: „Dada nu-i nebunie, nici înţelepciune, nici ironie, uită-te la mine, drăguţule de burghez". Sau: „Suntem directori de circ şi fluierăm în vânturile bâlciurilor, în mănăstiri, prostituţii, teatre, realităţi, sentimente, restaurante

---

[1] Ibidem, pp. 71–72.

[2] A. Camus, *op. cit.*, p. 116.

[3] În citata *Introduction à l'analyse des manifestes*, Claude Abastado notează de asemenea că: „Exhortaţia şi invectiva, frecvente în manifeste, implică un vocabular exclamativ" (art. cit., p. 10). Şi alte remarci ale criticului francez coincid cu ale noastre, făcute mai întâi în lucrarea *Avangardismul poetic românesc* (1969), din care preluăm, sub acelaşi titlu şi cu inerente modificări, capitolul de faţă.

[4] F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni futuriste di „Posia", 1919, pp. 25–26.

ohi, hoho, bang, bang". Şi încă, la alte pagini: „Dada nu e o şcoală literară urlă Tristan Tzara"[1].

Situaţia se regăseşte la avangarda românească de ecou dadaist, precum în acest manifest (în franceză) al „pictopoeziei" din revista *75 H. P.:* „PICTOPOEZIA invenţie a pictorului VICTOR BRAUNER şi a poetului ILARIE VORONCA e ultimul strigăt al ceasului actual. Toţi dandy-i trebuie să-şi croiască hainele după croiala pictopoetică"; şi mai departe: „PICTOPOEZIA TRIUMFĂ ASUPRA TUTUROR ÎNREGISTREAZĂ TOT REALIZEAZĂ IMPOSIBILUL". Preluarea stilului zgomotos al reclamelor comerciale conferă acestor afirmaţii o notă comică bine marcată, dezvăluind detaşarea ironică a autorului faţă de propriul manifest, conştiinţa farsei. Apariţia în text a elementului *dandy* e semnificativă pentru atitudinea generală a grupării, care înţelege să se revolte spectaculos.

Retorica avangardei nu va putea fi confundată cu solemnitatea unui discurs oarecare. Autorii manifestelor nu pot şi nici nu vor, în genere, să păstreze o astfel de solemnitate, textul fiind orientat adesea spre o gestică de comedie, uneori elegant-rostandiană, alteori burlescă. Se joacă, de fapt, comedia „proclamaţiei către popor". Conştienţi de lipsa de audienţă publică a ideilor lor, reprezentanţii avangardei nu încearcă o argumentaţie liniştită, calculată. Manifestele lor sunt un joc al inteligenţei şi fanteziei, aruncând săgeţi ironice cititorului-spectator, dar şi lor înşile. „Proclamaţia" devine o pseudo-proclamaţie, o parodie ce se foloseşte de expresiile obişnuite în ocaziile festive, aşezându-le alături de altele, extrase din fondul lexical comun, spre a obţine contrastul urmărit: „Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate.* Moleşiţi de beatitudini şi autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat.* Hipertrofia eului ne-a

[1] T. Tzara, *Lampisteries...*, ed. cit. pp. 11–16, 71. (v. şi T. Tzara, *Şapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ.* trad. de Ion Pop. Ed. Univers, Bucureşti, 1966, pp. 7–8, 48.

devalorat, monedă fără etalon. Ce inflație de genialitate!" (Manifestul revistei *Integral.*)

Alteori, ca în *Strigăt*, manifestul revistei *Alge* (în nr. 2. 1929), se etalează masca de clovn, textul e construit pe schema unei reclame de circ sau distracții populare:

> Nu mai sunt locuri pentru spectacol
> Poftiți domnilor!
> Cine se grăbește sare puntea ce stă să se rupă.
> Azi încă.
> Mâine încă —

sau, și mai evident, în final:

> Poftiți la noi, ca să vedeți în locul unei cortine care cască, o cortină care țipă.
> Poftiți, ca să vedeți în locul izvorului din ghitară, lacul cel mai lipsit de valuri, lacul ucis de tăietura clipelor.
> Un torent care dărâmă.
> Un torent care clădește.
> Aici se pot găsi pompe pentru pulsațiile cele mai răzvrătite.
> Veniți la noi: veți auzi adevărata goarnă a veacului.
> Veniți la noi: veți simți aproape, adevărata diafragmă a celei mai viguroase vibrațiuni.

Nu lipsește din acest rol nici elementul dramatic, nota de „damnare":

> Aripile țipă fâlfâirea morții peste tâmple.
> Poftiți, poftiți

Ținuta de *spectacol* a manifestului e foarte bine subliniată și în programul grupării *unu*, semnat de Saşa Pană: o seamă de nume ca Marinetti, Breton, Vinea, Tzara etc. sunt aplaudate cu un nesfârșit *uraaa!*, în timp ce noțiuni ca „scribi, atibilduri, sterilitate" primesc huiduielile cuvenite. Manifestele suprarealiste românești de după război abundă și ele în propoziții retorice. Dacă gesticulația este aici mai redusă, totul având acel aer

de cercetare laborioasă, obiectivă „științifică", retorica e tocmai a „savanteriei", a așezării celor mai mărunte considerații sub o etichetă filosofică. *Dialectique de la dialectique*, manifestul semnat de Gherasim Luca și D. Trost, oferă câteva mostre deosebit de semnificative. Ideea suprarealistă că se impune o revoluționare a întregii vieți umane, deci și a dragostei, e interpretată aici imediat sub un unghi „dialectic", și atunci rezultă „amorul dialectizat" și „amorul obiectiv" sau „erotizarea fără limite a proletariatului"! Tot așa, ideea de hazard obiectiv e dilatată în formula „obiectul obiectiv oferit unui obiect" etc., etc.

O variantă a atitudinilor avangardiste în manifeste este poza tragică, tipic romantică. Chiar dacă se exprimă un sentiment sincer de insatisfacție și revoltă, el trebuie necondiționat să primească acest caracter de mască. Totul se petrece ca și cum poetul ar interpreta partitura unui geniu neînțeles de o lume ostilă, însă în așa fel încât să se vadă bine schema generală a personajului, tipul. Poetul va fi deci însinguratul, cel respins, tronând mândru pe „stânca aridă a visului", preotul oficiind o liturghie a poemului: „Luați, mâncați, acesta este trupul și sângele nostru: poemul"; păstrătorul de taine vorbind de sus mulțimii, profet blestemându-i ignoranța: „Aha! vă văd prostituați și senili, cu gâtlejul și ochiul bleg întins, să prindeți un răspuns, o explicație de atâta vreme cu scâncete și autoflagelări cerută. Nu, nici de data asta nu o veți avea. Cele răscolite mai sus nu sunt pentru voi."[1] Textul din care am citat e o recenzie, dar acesta e doar un pretext pentru a dezvolta un întreg manifest al poeziei noi.

În aceeași tonalitate retorică, potrivită măștii tragice adoptate, se desfășoară și monologul lui Geo Bogza din numărul 1 al revistei *Urmuz*. „Personajul" manifestului e situat de data aceasta exclusiv sub zodia damnării: este Marele damnat al lui Rimbaud. Nu e vorba însă doar de viziunea asupra eroului

[1] I. Voronca, *„Poeme în aer liber" de Stephan Roll*, în *unu*, II (1929), nr. 13.

tutelar glorificat — Urmuz —, ci de tipologia căreia i se subsumează voluntar autorul manifestului: „Ura şi batjocura, umbră inerentă vieţii lor. Şi totuşi ochii ţintind halucinaţi acel punct miraculos aperceptibil doar celor aleşi. Pentru a ajunge acolo, ştreangul: mijloc fericit". Se adaugă, spre împlinirea discursului, „marea şi absurda sinteză: a Nimicului", „găsirea afinităţilor cu Nirvana" etc.

Manifestele fixează, prin urmare, un personaj cu o psihologie specifică, personaj care este însuşi autorul, şi sugerează prin turnura lor retorică, spectacolul, teatralul. Ele sunt scrise pentru a fi rostite în faţa unui public: „conferinţele" sau spectacolele dadaiste n-au fost decât asemenea manifeste puse în scenă.

Compoziţia manifestelor este eterogenă. Ele sunt, desigur, întâi de toate, nişte programe, lansate cu intenţia evidentă de a convinge printr-un număr de propoziţii atractive prin conţinutul lor pozitiv sau şocante prin vehemenţa negaţiei, într-un soi de competiţie „electorală", cu sloganuri promiţând realizări ideale, după ce discursul critic la adresa instituţiilor prezentului sau trecutului şi-a consumat invectivele. De cele mai multe ori, scheletul lor e construit din câteva lozinci de bază ce concentrează în ele esenţa mişcării pe care o reprezintă: negaţii şi afirmaţii violente, exprimate succint, fără a se insista în explicaţii inutile. Acestea sunt compensate de îndrăzneala şi puterea de sugestie a limbajului, constrâns într-o formulă cu caracter aforistic, exploatând paradoxul, cultivând calamburul. O idee destul de limpede despre structura manifestului avangardist şi procedeele retorice, de persuasiune sau de sfidare paradoxal convingătoare a publicului, oferise chiar unul dintre protagoniştii mişcării. *Manifestul Dada 1918* al lui Tristan Tzara începe tocmai cu un fel de „reţetă" pentru compunerea unui manifest, tot aşa cum, ceva mai târziu, va oferi alta, „pentru a face un poem dadaist": „Ca să lansezi un manifest trebuie să vrei: A.B.C., să tuni şi să fulgeri împotriva lui 1 2, 3, să te enervezi şi să-ţi ascuţi aripile ca să cucereşti şi să răspândeşti mici şi mari a, b, c, să semnezi, să strigi, să înjuri,

să aranjezi proza sub o formă de evidență absolută, de necombătut, să dovedești că ești non plus ultra și să susții că noutatea seamănă cu viața așa cum ultima apariție a unei cocote dovedește ceea ce este esențial în Dumnezeu". Tzara își relativizează, desigur demersul („Scriu acest manifest și nu vreau nimic, spun totuși anumite lucruri și sunt împotriva manifestelor din principiu, după cum sunt și împotriva principiilor"[1]) dar aceasta nu-i invalidează „schema" retorică, verificată de toate discursurile de acest fel.

Mai întâi, ca să convingă, manifestul trebuie să se concentreze într-un număr de propoziții clare, cât mai tranșante în susținerea noului și în respingerea a ceea ce e considerat a fi vechi și depășit. O întreagă strategie retorică este însă cerută, „*proza*" trebuie „aranjată" pentru a deveni cât mai credibilă, până la „evidența absolută" a sentinței și adevărului ultim. Nu în ultimul rând contează tonul („să strigi, să înjuri") și o anumită gesticulație, — componente ale „spectacolului" sui-generis pe care-l propune, de fapt, discursul programatic.

Manifestele avangardei românești nu fac excepție de la regulă, împărțindu-și, cum se cere, lozincile între alb și negru. *Manifestul activist către tinerime* al revistei *Contimporanul*, de exemplu, începe brutal, cu un apel negativ: „Jos arta, căci s-a prostituat!", ramificat apoi, imediat, în acei „mici și mari a, b, c", despre care vorbește Tzara, ce vin în sprijinul atacului inițial, în formulări ce se impun ele însele printr-o anume pregnanță expresivă, aici de ordinul „definiției" metaforice, șocant-prozaice, „jignitoare" la adresa majusculelor literaturii și artei momentului: „Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă; / Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve; / Literatura, un clistir răsuflat" etc. Secvența „pozitivă" conține, la rândul ei, exigențe ferme, concentrate în expresia lor: „VREM/ minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse"... Dilatarea retorică a discursului funcționează și aici,

[1] T. Tzara, *Șapte manifeste Dada*..., op. cit., pp. 10–11.

acțiunile preconizate în vederea înnoirii universului artistic fiind imaginate la modul radical, hiperbolic, ascuțit-pamfletar sau exaltat până la emfază, cu o involuntară notă de caragialism: „Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală. Pecete a marilor epoci (...)/ România se construiește azi. / În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială (...)/ Să stârpim prin forța dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină./ Să ne ucidem morții!"

Manifestul revistei *Integral*, nu arată altfel, în fond. Un slogan inaugural, lansat cu toată vocea, proclamă o definiție a omului cu majuscule, asociată Creatorului suprem și câștigând astfel o anumită solemnitate. Alte propoziții apodictice și exclamative, excesive, hiperbolice, radicale în contrastele propuse față de trecut, se impun auditoriului prin aceeași fermitate tăioasă și siguranță a tonului: „OMUL: *invenție; pe sineși s-a inventat.* Vrând, a populat vidul cu privelişti, anotimpuri, civilizații. De aceea, natura, nimic decât complementul sensibilității noastre! *N-am descoperit niciodată!* Numai profeții, artiștii-știi-știi descopereau *preexistența.* Maimuța rațională *OM* se minuna. Pentru dânsul s-a creat *mitul-fabulă.* Din pricină-i am căzut în *pseudo-ruralism.* „Forma de evidență absolută", despre care vorbea Tzara. apare la tot pasul, ritmul telegrafic se impune prin dinamism, fraza scurtă devine percutantă prin concentrarea notației: „*Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză.* Baluri simultane... atmosfere concertează — miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuator până în poli-fulgere (...) *O răscruce de ev*". Formula reclamei comerciale sau a sloganului electoral reapare, în expresii la limita bombasticului și a comicului involuntar: „Vasali visului trândav, ne trebuie *suzeranitate.* Moleșiți de beatitudini și autocompasiuni romantice. *Ne vrem de beton armat...* INTEGRAL oferă *certitudine...* NOI: *Sintetizăm voința vieții dintotdeauna, de pretutindeni... Surzii n-au auzit nici acum. Îndrăzneții s-au alăturat de noi!*" Nu în ultimul rând, expresivă devine și dispunerea grafică a propozițiilor

manifestului care, când nu e rostit în fața publicului ascultător, trebuie să se transforme în afiș elocvent și eficient în atingerea scopului propus.

Propozițiile devin eliptice, adesea reduse la cuvânt, pentru a asigura un ritm pe măsura celui preconizat în creație: „Trăim definitiv sub zodie citadină". „Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză".

În același sistem sunt alcătuite și alte programe, precum *Manifest*-ul lui Sașa Pană de la revista *unu*, cu stilul său din nou telegrafic, care-i împarte enunțurile între un nesfârșit „uraaaa" și un asurzitor „huoooo", pentru a încheia astfel:

> Combină verb
> abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
> = artă ritm viteză neprevăzut *granit*
> guttenberg reînvii

Uneori, manifestele sunt ele însele mostre de literatură viitoare, ca la dadaiști, unde automatismul limbajului pune stăpânire pe o bună parte a textelor ce devin astfel exemple de hipertrofiere și dereglare a limbajului, transformat în parazit al comunicării. Cuvintele se atrag între ele după sonorități: „la critique balance ne lance plus de ressemblances" — sau: „Il n'y a aucune importance il n'y a pas de transparence ni d'apparence" (din manifestele lui Tristan Tzara). Este doar începutul automatismului, căci unele pasaje devin mai departe ininteligibile (v. de exemplu *Manifeste de monsieur aa l'antiphilosophe*), autorul-actor simulând poticnirea în cuvinte și imposibilitatea de a realiza coerența comunicării. Fenomene similare pot fi descoperite și în *Aviograma* de la *75 H. P.*, semnată de Ilarie Voronca. În jurul câtorva propoziții clare, fixând ideile grupării, se adună, parcă pentru a le ataca, serii de cuvinte parazitare, compunând, de fapt, un text antiliterar dadaist:

> O! recitările o! serbările de binefacere un permis de sinucidere
> 3 dinari trotuarul și-a plimbat dinții în spirală

regim lactat manivelă în timpan
bulevard citeşte orient expres etc., etc.

Cum s-a putut vedea, manifestul este construit, după toate regulile unei retorici verificate (şi uzate, stereotipizate) în discursul de tipul pledoariei sau al filipicii, împrumutând, în scopuri persuasive, procedeele curente ale mobilizărilor electorale, reclamei comerciale, publicităţii de orice fel, însă adesea cu o marcată conştiinţă ludică, a convenţiei, permiţând foarte libera manipulare a sloganurilor, în faţa unui presupus public. El are, pe de altă parte, şi pronunţate note de monolog teatral de tiradă când patetică, trimiţând la ipostaza geniului romantic „elitist", disprețuind „cercul strâmt" al lumii comune, când emfatic-cabotină, ironică şi autoironică, discurs al scriitorului şi artistului devenit personaj, purtător al unei măşti. Când un asemenea discurs pare a nu fi suficient prin el însuşi, se poate recurge chiar la forme extrem dramatizate ale ideii de comunicare a literaturii cu viaţa, a asumării creaţiei ca act existenţial, tot pe o scenă, — mai largă aceasta — a străzii, a vieţii înseşi. Astfel, numărul 15 al revistei *unu*, din 1929, anunţa într-o notă că: „În cursul acestei luni, prietenul nostru Virgil Gheorghiu va apare pe Calea Victoriei într-o salopetă din manuscrisele exemplarului unic de poeme *Panoptic*"...

BCU IASI/CENTRU

CONCLUZII

„Feriți-vă de a aduce contribuții" — credea în 1931 Geo Bogza că ar trebui să se marcheze pe „placardele" propuse atenției scriitorilor. „Contribuției" îi opunea, cum știm, „răsturnarea", în numele unui „altceva" care să se sustragă situării într-o tradiție, ierarhizării și „oficializării". Și totuși, așa cum bănuiau de fapt toți militanții săi, avangarda nu a putut evita raportarea la un context cultural, evaluarea, „recuperarea"; nici în momentul desfășurării sale, nici mai târziu, când a devenit fapt de istorie.

Prin înseși datele sale definitorii, calificând radicalismul, extremismul atitudinilor față de ambianța socio-literară, fenomenul avangardist era promis din principiu unei întâmpinări tensionate, fie că era vorba de tabăra tradiționalistă, fie de cea a „modernismului moderat". Cea dintâi, chiar dacă restructurată în anii imediat postbelici cu participarea unor scriitori sensibili la experiențele moderne (ca în cazul grupării *Gândirea*), rămânea în multe privințe fidelă fundamentelor tradiționalismului din primul deceniu al secolului, ale cărui recrudescențe mai puteau fi înregistrate și în stare „pură", sub forma neosămănătorismului ce încerca să supraviețuiască în publicații conduse sau inspirate de Nicolae Iorga și discipolii săi. Cealaltă, al cărei mentor recunoscut era Eugen Lovinescu, se arăta pregătită să recunoască drept firească apariția unor asemenea

mișcări „extremiste" (în contextul inevitabilului proces de „sincronizare" cu ritmul european), dar era nu mai puțin gata să le dea o replică de echilibru și ponderație în asimilarea și afirmarea „spiritului epocii". Iar între acestea, dincolo de precise afilieri de „grup", evantaiul reacțiilor s-a desfășurat larg, de la academismul cel mai rigid până la interpretările mai comprehensive ale unor spirite deschise înnoirii.

Pentru mediile conservatoare, de obediență tradiționalistă, avangarda nu putea fi decât un corp străin, turbulent și dezagregant într-un univers spiritual idealizat sub semnul deplinei armonii, al echilibrului și „sănătății" morale, al cumințeniei și bunei-cuviințe moștenite în virtutea unei evoluții organice a fenomenului cultural-literare. Acuzațiile de ilegitimitate vor căpăta un caracter de laitmotiv; produs al imitației superficiale și efemere, fenomen de import, nespecific și contrar autenticei sensibilități naționale, avangarda trebuia așadar repudiată, condamnată, exclusă (sau cel puțin marginalizată) din spațiul literaturii române. Dar ea contravenea, într-o atare perspectivă, și „codului de maniere" înscris în discursul literar tradițional, zguduind sintaxa și logica, forțând frontierele poeticului prin infiltrarea masivă a „prozei", parodiind temele sacrosancte și gesticulația retorică, demitizând, desolemnizând, destabilizând: avangardiștii nu puteau fi, încă o dată, decât cazuri patologice, mostre de alienare, oferind rele exemple de nesupunere. Câteodată, se rostea și cuvântul adevărat: pentru vechiul sistem de convenții literare, ei erau *ininteligibili*, vorbeau sau se pregăteau să vorbească o *altă* limbă a poeziei.

Se poate înțelege, de aceea, că atacurile cele mai brutale, replicile cele mai vehemente vor veni din partea cercurilor neosămănătoriste, ilustrând un tradiționalism dogmatic. Opoziția față de tendințele moderniste nu era nouă la Nicolae Iorga, astfel încât autorul *Istoriei literaturii românești contemporane* din 1934 nu va face decât să-și sintetizeze, în formule deloc măgulitoare, observațiile de mult cunoscute, chemând opinia publică împotriva „poeziei zărghite" a „simboliștilor decadenți", a „obrăzniciei modelor de împrumut" ale modernismu-

lui anarhic[1]. Prea puțin receptiv la valorile literare contemporane, marele savant va ajunge să prefațeze mai târziu cu elogii o lucrare submediocră, cu accente chiar triviale, cum este *Literatură de scandal* (1938), semnată de N. Georgescu și îndreptată în esență împotriva lui Tudor Arghezi. Foarte productivul foiletonist N. Georgescu, de la *Neamul românesc literar* nu contenise, în anii imediat precedenți, să-l trateze pe autorul *Cuvintelor potrivite* drept „infamul Porcofonie", „cel mai scabros scrib indigen", „cel mai dezmățat bard contimporan", iar scriitorii avangardiști (de exemplu, Geo Bogza) erau întâmpinați cu expresii similare. Nu cu mult mai comprehensivă se arăta, în același moment, revista sibiană *Țara noastră*, care, invocând exemplul lui Iorga de la *Cuget clar*, opunea „modernismului cu aspect amorf și internațional" sănătosul tradiționalism românesc, publicând, între altele, un articol intitulat semnificativ *Literatura „nouă" bătută la tălpi*[2]...

Un limbaj mai echilibrat folosiseră pentru a respinge „modernismul" și reprezentanți ai cercului *Viața românească*.

În 1922, G. Ibrăileanu manifesta rezerve serioase față de transformările mai noi ale poeziei[3], iar în 1925 Mihai afirma că singurul argument pentru „unitatea organică" a unor mișcări precum dadaismul, constructivismul, suprarealismul sau expresionismul ar fi incomprehensibilitatea. Ralea admite totuși că constructivismul, pe care încercase să-l comenteze mai pe larg, nu poate dăuna evoluției artei românești, chiar dacă multe dintre talentele ce îl slujesc sunt greșit orientate.[4] O înțelegere mai nuanțată a fenomenului modernist și de avangardă dovedește, în schimb, Al. Philippide. Dacă neagă la început legitimitatea

---

[1] V. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II, *În căutarea formei*, București, Editura „Adevărul", 1934, p. 43, 319.

[2] V. *Țara noastră*, XV, nr. 1235, 14 sept. 1936.

[3] V. P. Nicanor et Co, *Note* (*Modernism*), în *Viața românească*, 1922, nr. 3.

[4] M. Ralea, *Unitatea constructivistă*, în *Viața românească* XVII (1925), nr. 3, pp. 443–444.

modernismului, motivând prin lipsa de profunzime a acestuia (în opoziție cu romantismul, care s-ar fi născut ca expresie a unor adânci frământări sufletești) și prin orientarea exclusiv formalistă, ce l-ar caracteriza, și dacă simplifică excesiv susținând că modernismul românesc ar fi „imitat, bucată cu bucată, după modernismul francez", poetul face totuși câteva considerații juste privind relația dintre acesta și tradiție (negativismul modernist în raport cu tradiția recentă, dar și încercarea de a căuta precursori printre scriitori obscuri și uitați), caracterul precumpănitor teoretic al acțiunii moderniste (marele număr de manifeste, superioritatea aspectelor teoretice față de realizările practice). E de reținut, de asemenea, caracterizarea modernității ca „termen de cronologie" și observația că între clasic și *modern* nu există o strictă deosebire calitativă[1]. Un rezultat pozitiv al mișcării moderniste este considerat totuși a fi „demonetizarea definitivă a oricărei școli literare", dărâmarea multor „idei confortabile" și a multor prejudecăți. Cu toate acestea, nu i se recunoaște modernismului caracterul înnoitor, poetul rămânând la formula foarte generală că „modernism ar trebui să însemne înainte de toate expresia literară a felului modern de a simți"[2]. Întrebarea, nerezolvată, e dacă însăși experiența radicală a avangardei nu este totuși una dintre expresiile acestui fel modern de a simți...

Între repere tradiționaliste limpede marcate, însă ferindu-se de rigidități dogmatice, abordează aceeași problematică și Ion Pillat, apropiat ca atitudine de modernistul — totuși — Philippide. În remarcile sale, Pillat pornește de la principiul că între demonismul revoltei moderniste și „caracterele băștinașe ale literaturii românești" („optimism sănătos", „predominarea sentimentelor normale", „fondul sufletesc neschimbat și firesc"

[1] Al. Philippide, *Modernism*, în *Viața românească*, XXI (1929), nr. 3 și *Modernismul și tradiția*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 859/1933.

[2] Idem. *Modernismul în literatură*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 638, 1933.

etc.) există o „antinomie adâncă". Adept al evoluției organice a literaturii, el afirmă că „adevăratul spirit modern pleacă de la un germene viu, preexistent în organismul nostru etnic"[1], de unde și „greutatea de pătrundere a unei poezii de avangardă, cubistă, futuristă, expresionistă, care, neputându-se exprima în graiul sănătos și clasic, în echilibrul său senin, al poporului, se vede obligat să creeze un jargon compozit, un fel de esperanto liric, în care românul nu-și recunoaște vorba și pe care îl respinge hotărât"[2]. În același spirit clasicizant comentează Ion Pillat raportul dintre *tradiție* și *inovație*, disociind între *spiritul modern* și *modernism*, între o *tradiție vie* („dinamică, creatoare", întemeiată pe „sufletul etnic") și o *tradiție* moartă, statică, sterilă. (Gruparea tradiționalistă din jurul revistei *Gândirea*, considerată de poet drept exemplară pentru continuarea în spirit creator a tradiției autohtone, respinge de altfel, cu argumente similare — îndeosebi prin Cezar Petrescu — manifestările cercurilor avangardiste. Acesta vorbește, de pildă, despre „prejudecata modernistă": „Modernismul de astăzi [...] e prejudecata actualității, idolatrizarea necondiționată a noutății, înainte ca primenirea exteriorului să fi statornicit și o armonie nouă, interioară"...[3])

Pe poziții mai dogmatice, conservator-academice, se situează Mihail Dragomirescu și discipolii săi. Ironizat adeseori de avangardă (ne amintim, de pildă, de manifestul revistei *unu*) dar nu numai de ea, esteticianul, deschizător în atâtea direcții de drumuri noi ale cercetării literare, a înțeles mai puțin mișcarea modernistă (declarase, de altfel cândva că nici simbolismul nu i s-a clarificat suficient). Calificând deopotrivă cercurile de la *Sburătorul* și *Gândirea* drept focare autohtone ale

---

[1] I. Pillat. *Generația nouă față de tradiție și modernism*, în *Universul literar*, nr. 13 1927.

[2] Idem, *Tradiție și inovație*, în vol. *Tradiție și literatură*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 22.

[3] Cezar Petrescu, *Prejudecata modernistă*, în *Gândirea*, III (1924), nr. 15, p. 371.

decadenței, criticul rămâne la părerea că înnoirile literaturii noastre de după 1925 sunt un simplu produs propagandistic de origine străină o „haină de împrumut"[1]. Punctul său de vedere este, în ceea ce privește avangarda, lesne de explicat: teoretician al *capodoperei* ca unic obiect demn cu adevărat de interesul criticii literare, profesorul de la Institutul de Literatură era într-un principial dezacord cu „estetica imperfecțiunii" promovată de modernismul avangardist, ce-și propunea, între altele, și „umilirea" capodoperei. De altminteri, el procedează la o respingere în bloc a literaturii „decadente". Un discipol al său, poetul George Dumitrescu comentase mișcarea modernistă în primele numere ale revistei *Falanga* în termeni ca: „demagogie literară vulgară, escrocherie pe față și, în plus, insolență nepedepsită"[2]. Altul, Constantin I. Emilian își intitula o teză de doctorat *Anarhismul poetic* (1932), oferind câteva juste explicații și caracterizări ale spiritului novator ce se anunța în literatura epocii (antidogmatismul declarat, în consecința așa-numitei crize a noțiunii de realitate — relativism, pulverizarea stărilor sufletești, dinamism, cultul excepționalului etc. —, potențarea activității spirituale — subiectivism, antinaturalism etc.), însă analizele propuse și judecățile minimalizatoare emise asupra unor scriitori de valoare certă dovedesc o receptivitate scăzută față de fenomenul poetic modern.

În ordinea respingerilor avangardei dintr-o perspectivă tradiționalist-conservatoare, nu pot fi trecute cu vederea nici atitudinile exprimate de pe pozițiile dreptei fascizante din deceniul al patrulea, expresii deformate în sens naționalist-șovin și xenofob ale opoziției antimoderniste. Și le vor asuma, între alții, Nicolae Roșu (la *Curentul* lui Pamfil Șeicaru), Radu Gyr — în mai multe publicații, precum *Revista dobrogeană*, *Cuget clar*, *Porunca vremii*, *Convorbiri literare* — sau Horia Stama-

[1] M. Dragomirescu, *Mișcarea literară actuală*, în *Falanga* III (1929), seria II, nr. 56.

[2] G. Dumitrescu, *Tradiționalism-modernism*, în *Falanga*, I (1926), seria II, nr. 1; *Nu există modernism*, în *ibid.*, nr. 2.

tu în *Buna Vestire*. Pentru cel dintâi, admirator al lui Charles Maurras, care „ținea în critica literară frânele ordinii clasice", dadaismul nu e decât o „sinistră păcăleală", Tzara „unelteşte la disoluția intelectuală a Europei" (într-o Elveție în care se notează, tot atunci, şi prezența lui Lenin), suprarealismul e „o mişcare bolnăvicioasă, patologică", iar stilul modern al suprarealismului devenise „antiliterar, antiburghez, antisocial, agresiv, revoluționar, militând dialectică marxistă". În ansamblul său modernismul e definit drept „expresia literară a individualismului democrat"[1].

Cele câteva articole ale lui Radu Gyr spun în esență acelaşi lucru, sub accente xenofobe şi mai evidente: „Întregul val de insurecție artistico-literară nu are nici o aderență cu sufletul creator românesc, după cum e lipsit de orice tangență cu marele frumos şi [...] elementele lui structurale sunt numai acelea ale negativismului şi anarhiei" — scrie autorul în *Revista dobrogeană* — punând aceste trăsături pe seama „obârşiei străine" a acestor curente: dadaismul „trădează negativismul integral al spiritului iudaic", iar suprarealismul are un „caracter marxist"[2]. Se poate înțelege astfel de ce *Porunca vremii* găzduieşte, doar peste câteva luni, o suită de foiletoane pe această temă ale aceluiaşi autor, dezvoltând idei asemănătoare. Nu mai puțin tranşante sunt opiniile lui Horia Stamatu care, sesizând caracterul antiburghez, de stânga, al mişcărilor de avangardă („De aceea, stânga literelor şi artelor (avangarda) merg mână în mână cu stânga politică, de cele mai multe ori camuflată sub egida unei noi spiritualități"), respinge suprarealisinul, atacă pe Geo Bogza şi Arghezi, pentru a încheia retoric: „Să punem umărul la promovarea omului nou şi să nu ne pierdem vremea cu fleacuri!"[3]

---

[1] N. Roşu, *Zăpăceala modernistă*, în *Curentul*, VIII, nr. 2 693, 9 aug. 1935 şi nr. 2 694, 10 aug. 1935.

[2] R. Gyr, *Curente de avangardă în literatura română*, în *Revista dobrogeană*, I, nr. 7–9, martie-aprilie 1937.

[3] H. Stamatu, *Ierarhie şi anarhie literară*, în *Buna Vestire*, I, nr. 196, 21 oct. 1937.

Poziții precum acestea din urmă reprezintă, cum se poate ușor observa, deformări grave ale fundamentelor originare „tradiționaliste", într-un amalgam de conservatorism estetic extrem și reacționarism politic exacerbat.

Interesate din principiu de tot ce putea însemna o deschidere spre fenomenul novator, cercurile scriitoricești atașate mai mult sau mai puțin direct modernismului teoretizat de E. Lovinescu acordă, în chip firesc, atenție diverselor orientări ale avangardei. Că acest interes nu înseamnă și aprobarea, în toate punctele, a programelor și actelor ei este, iarăși, ușor de înțeles, având în vedere extremismul avangardist; nici *tabula rasa* dadaistă, nici „cuvintele în libertate futuriste", nici modelarea oarecum unilaterală a expresiei conform ritmului de „aparat Morse" în constructivism ori respingerea oricărei preocupări estetice în dicteul automat suprarealist nu puteau să nu trezească rezervele unui mediu, ca să zicem așa, „reformist" și nu „revoluționar" în materie de limbaj poetic. Modernismul moderat va înțelege însă în termeni mult mai exacți semnificațiile acțiunii avangardiste, îi va evidenția efectele pozitive, va propune soluția unei reechilibrări necesare. Mai greu, dacă nu chiar imposibil de transgresat, va fi punctul-limită de unde se anunță adevărata *mutație a semnelor* propusă de avangardă.

În ce-l privește, autorul *Istoriei civilizației române moderne* va transmite istoricului literaturii române convingerea relativă la caracterul inevitabil al *sincronizării* noastre cu mișcările europene. Accentul pus pe *imitație* ca lege a evoluției de tip „revoluționar" a culturii moderne românești va apărea și în interpretarea „curentelor extremiste" ca „undă sismică a micilor curente cu tendințe instabile ale literaturii de avangardă pariziană"; „oricare le-ar fi vitalitatea — notează criticul — ele trebuie deci privite ca fenomene naturale și, semne ale vremii, nu le putem înlătura din drumul nostru, după cum nici nu le putem judeca pe măsura sensibilității noastre formate"[1].

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III; *Evoluția poeziei lirice*, București, Editura „Ancora", [1926], pp 438–439.

O perspectivă, aşadar, cuprinzătoare şi larg comprehensivă, ce înregistrează cu justeţe „notele comune" ale mişcărilor de avangardă, amendându-le, prudent, doar excesele evidente: „caracterul revoluţionar, de rupere a oricărei tradiţii, de libertate absolută, de panlibertate am putea spune, de violare a conceptului estetic de până acum, a limbii, a sintaxei, a punctuaţiei, o libertate saturnalică de sclav beat, în care vedem punctul extrem al principiului individualist adus de simbolism şi de modernism în genere; şi, în al doilea rând, o voinţă fermă de a realiza o artă internaţională, peste hotare [...][1].

În linii mari, aceasta va fi şi atitudinea principalilor critici literari ai perioadei interbelice, care identifică — fie apelând la realitatea curentelor europene, fie analizând întrupările lor româneşti — trăsăturile specifice ale stării de spirit avangardiste, fără a scăpa din vedere slăbiciunile în ordinea „doctrinei" şi deficienţele la nivelul realizărilor. Dintre aceştia, G. Călinescu este criticul care i-a acordat spaţiul cel mai întins. În căutarea unei definiţii a poeziei, el va găsi şi în teritoriul avangardei argumente semnificative „Din negaţiunea bombastică a dadaismului — se observă în *Curs de poezie* (1939) — rezultă totuşi adevărul că opera îşi are structura ei necesară şi nu e o simplă adiţiune de cuvinte obiectiv frumoase."[2] Dar până şi la dadaişti hazardul este relativ, o sustragere totală din convenţie fiind imposibilă. Caracterul prin excelenţă programatic al creaţiei poetice avangardiste, inferioritatea teoretică a futurismului faţă de dadaism (întrucât cel dintâi e mai mult o reacţie antiacademică şi antiretorică), deficitul structural al reportajelor futuriste şi prozaismul lor, dicteul automat suprarealist şi deficienţele lui — sunt doar câteva dintre problemele aprofundate aici. Meritul avangardei îl vede Călinescu în faptul de a-i fi învăţat pe poeţi să se exprime mai liber, dar caracterul exagerat de arbitrar al asociaţiilor imagistice este privit ca

[1] Ibidem, p. 400.
[2] G. Călinescu *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 18.

o piedică în realizarea sensului, a coerenței interne indispensabile marii poezii, care este, în definiția sa, „un ritual semnificativ". Reluate sintetic în *Istoria literaturii române*... din 1941 (v. capitolul *Dadaiști, suprarealiști, ermetici*), astfel de remarci îl situează pe critic în limitele unei estetici a expresivității, pe care avangarda o voia depășită. Împreună cu unele erori evidente de situare (precum a lui Ilarie Voronca printre „tradiționaliști"), aceste limite au fost observate de critica mai nouă ca prejudecăți de sursă croceană, ce nu mai corespund „concepției actuale despre poezie ca act semiotic și semiozic"[1].

Un fel de boală a copilăriei poeziei pare a fi avangarda pentru Pompiliu Constantinescu, care, trecând în revistă „anul literar" 1932, scria: „ca un simptom de maturizare a generațiilor tinere este semnificativă destrămarea extremismului poetic, joc naiv și insolență verbală, prin suprimarea apariției revistei *unu*"[2]. Calificat în termeni lovinescieni drept „limita extremă a individualismului poetic", suprarealismul — sub semnul căruia criticul îi include, în mare, pe avangardiștii români — ar avea după opinia sa „o mare valoare demonstrativă în absolutul poetic", însă ar păcătui prin *uniformizare:* „Nicăieri, între curentele liricei noastre nu ni se pare că uniformizarea, prin imitație a făcut mai multe ravagii decât la suprarealiști. La noi, ca și în Franța, de unde l-am importat."[3] Părerea rămâne aceeași, în esență, și mai târziu, căci, la apariția poemului *Femeia de aer*, de C. Nisipeanu, criticul scrie: „Suprarealismul a fost [...] mai mult o experiență psihologică de exasperată desprindere a eului de realitate: un joc, dacă nu și o joacă, a automatismului, un delir al subconștientului, o fabricație în serie, pe planul oniricului, și o destrăbălare a imaginii; ca atare, citite astăzi, toate,

---

[1] M. Mincu, *Studiu introductiv* la *Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 37.

[2] P. Constantinescu, *Anul literar*, în *Vremea*, VI, nr. 269, 1 ianuarie 1933.

[3] Idem, *Despre poeți și poezie*, II, în *Vremea*, VIII, nr. 401, 18 aug. 1935.

culegerile de poeme suprarealiste din literatura noastră de avangardă au un aer comun de pastişe şi, dacă ai schimba iscălitu-rile între ele, cu greu mai observi ce aparţine unei individualităţi. Rareori lirismul a dat dovadă de o mai sterilă uniformitate".[1]

În termeni drastici se exprimase şi Vladimir Streinu. „Cel mai odios loc comun este acela care rezultă din ocolirea sistematică a locului comun" — nota el într-o recenzie din 1940, remarcând „originalitatea de grup" a suprarealiştilor. În context, Gellu Naum era respins întrucât „se complace în automatismul extrem, care caracteriza poezia noastră în primii zece ani de după război": Versurile din *Vasco de Gama* erau considerate deja ca „teribil de anacronice", poetul fiind ameninţat de a nu mai fi luat în seamă „decât când va dovedi, dacă va dovedi vreodată, curajul de a fi cuminte"[2].

Câteva dintre datele majore ale atitudinii criticii moderat-moderniste pot fi identificate în „reflexiile asupra modernismului român" datorate tânărului Mihail Sebastian şi modelate, desigur, din perspectiva acelei generaţii a „experienţei" şi „autenticităţii" din deceniul al treilea, pe care o reprezenta. Reiese foarte limpede din ele adeziunea la forme mai echilibrate ale modernităţii, de *după* iconoclasmul radical avangardist, ca depăşire şi eventuală fructificare, în expresii mai adâncite şi pozitive a acestuia. *Modernismul* despre care vorbeşte M. Sebastian, suprapune de, fapt *avangarda* şi *modernismul moderat*, singurele valori recunoscute în acest cadru fiind Ion Barbu, Ion Vinea, Brâncuşi şi Marcel Iancu — adică numele mari promovate de revista *Contimporanul*, care nu intră toate, şi sub toate aspectele, în spaţiul strict avangardist. Acestui teritoriu, M. Sebastian îi identifică însă corect reperele semnificative, evidenţiind în primul rând nivelul *rupturii* în raport cu am-

[1] Idem, C. Nisipeanu, „*Femeia de aer*", în *Vremea*, XV, nr. 716, 19 septembrie 1943.

[2] Vl. Streinu, *Sașa Pană: „Munții, noaptea, neliniștea"*; Gellu Naum: „*Vasco de Gama*", în *Timpul*, IV, nr. 1010, 24 februarie 1940.

bianța culturală. Pornind de la ideea că era necesară o primenire, o dărâmare de comode puncte de reper", el consideră că momentul negației — care ar fi trebuit să fie doar un „accesoriu", „un ajutor înlesnind creația", un „antrenament pregătitor" — a fost de fapt permanentizat în „modernism". devenind unicul său obiect: „Nu a utilizat scandalul pentru un antrenament pregătitor. L-a creat pentru proprietățile sale exclusive. Nu a experimentat pentru a afla, ci pentru a uimi. A neglijat rezultatele reacției chimice, pentru zgomotul și culoarea din eprubetă".[1] Se vede clar că, detașându-se de ea, M. Sebastian, sesizează exact esența stării de spirit avangardiste în încercarea de a perpetua „scandalul", ruptura, negația — la modul spectacular, caracteristic — și în neglijarea „rezultatelor", a *operelor* promise de „reacția chimică". Dar, dacă o anumită labilitate sub unghi doctrinar a mișcării românești de avangardă nu poate fi negată, aprecierea că „modernismul de la noi nu a izbutit nici măcar o aproximativă înțelegere de sine", ca și reducerea la „ștrengărie", „poză și temperament" a atitudinilor exprimate în reviste ca *Punct*, *75 H. P.* și *Integral* este evident minimalizantă și nedreaptă. A nu observa la Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Victor Brauner sau Ștefan Roll, citați în context, „nici un soi de învecinare cu arta" și „nici măcar o străduință chinuită și sinceră a unei căutări, tăiată în sânge și în suflet"[2] contrazice realitatea elementară a textelor, teoretice sau poetice, din amintitele publicații. Pronunțându-se pentru „adevărul experiențelor sincere și în sfârșit interiorizate", eseistul îl refuză „modernismului" avangardist, subînțelegându-l ca definitoriu doar pentru „noua generație" în numele căreia se exprima.

Pentru rotunjirea imaginii avangardei conturate în critica deceniilor trei și patru, s-ar putea aduce, desigur, și alte date

---

[1] M. Sebastian. *Între experiență și temperament. Reflexii asupra modernismului român*, în *Cuvântul*, III, nr. 946, 4 dec. 1927, p. 1.

[2] Idem, *Între experiență și temperament*, II, în *Cuvântul* nr. 950, 8 dec. 1927.

oferite de scrisul unor Perpessicius, Şerban Cioculescu, Octav Şuluţiu, Ion I. Cantacuzino, Petru Comarnescu, V. Al. Georgescu etc. Ele n-ar modifica însă în substanţă reperele atitudinale schiţate în interiorul criticii „moderniste". Moderaţia caracteristică acesteia corespunde întru totul dominantei definitorii pentru practica creatoare de factură modernistă a momentului, reticentă faţă de excesele „extremiste", căutând o cale de mijloc. De pe o asemenea linie de întâlnire între inovaţie şi discursul literar tradiţional, radicala punere în chestiune avangardistă a procesului creator nu putea fi privită decât cu suspiciune, acceptată ca moment preparator pasager, ca avertisment împotriva stagnării în convenţional, sau repudiată ca imatură, superficială gesticulaţie de bravadă, redusă la gratuitatea ludică; marginalizată, şi într-un caz şi în celălalt, promiţându-i-se o eventuală reabilitare doar în cazul „cuminţirii", al „clasicizării", al reintrării în „rânduri". (Şerban Cioculescu, de exemplu, îl invita pe Ilarie Voronca să practice hexametrul, în vederea unui câştig de coerenţă a discursului liric.) Avangardiştii s-au cuminţit, nici vorbă, şi singuri — mulţi dintre ei — însă a-i chema la ordine în chiar toiul desfăşurării „insurecţiei" lor contrazicea, evident, esenţa însăşi a mişcării pe care o promovau: nu doar pentru spectacol, ci în vederea unei profunde metamorfoze a limbajului poetic şi a raporturilor lui cu experienţa existenţială.

Că demersurile avangardiste au fost, nu numai la noi, subminate în parte de viciile unui programatism ce ducea, ca şi inevitabil, la o anume uniformizare, generând noi convenţii, e un adevăr pe care criticii amintiţi l-au surprins cu acuitate, cum au făcut-o şi cu slăbiciunile specifice avangardei româneşti. S-a trecut însă prea uşor peste latura autentic novatoare a mişcării, considerată în grabă ca „depăşită", înainte chiar de a i se fi înţeles resorturile cele mai profunde. Nici importantele luări de poziţie ale lui Voronca, privind „gramatica" poeziei noi, nici adevărata dimensionare a experienţei suprarealiste, aşa cum a văzut-o şi trăit-o un Gellu Naum (ca să dăm doar două exemple reprezentative pentru perspectivele novatoare propuse în cele

două mari etape ale mişcării) n-au fost sesizate adecvat, iar circumstanţe socio-literare din deceniul al cincilea şi din anii următori n-au fost de natură să îndrepte —, ci, dimpotrivă — erorile sau deficienţele receptării.

Acestei sumare treceri în revistă se cuvine să-i adăugăm totuşi cel puţin încă un reper, reprezentativ în măsura în care îl ilustrează unul dintre scriitorii care au traversat, fără să i se înregimenteze cu totul, teritoriile avangardei. Este vorba de Ion Călugăru, autor, între altele, al mai multor articole ce încearcă un bilanţ al „mişcării moderniste", după ce o parte a istoriei acesteia se consumase, permiţând o viziune mai detaşată. Unul dintre ele, publicat în 1934 în două numere ale revistei *Vremea* (360 şi 361 din 21 şi 28 octombrie 1934), *Modernismul românesc*, conţine un număr de remarci pertinente atât pentru definirea stării de spirit specifice avangardei, în general, cât şi pentru determinarea specificului ei în manifestările româneşti. Apreciind „modernismul" drept „singura mişcare cu adevărat idealistă, liberă, având ţeluri îndepărtate culturale şi o misiune de împlinit", el distinge în spaţiul său şi „formele avangardiste, exagerate adesea, de artă, pe care le adapta la condiţiile româneşti"; distincţie necesară, echivalentă cu cea făcută de E. Lovinescu, ce acorda un loc aparte, în cadrul mai larg al modernismului „curentelor extremiste". Schiţând un „scurt istoric", Ion Călugăru reţine în primul rând triada Arghezi-Vinea-Adrian Maniu, poeţi „ce nu se lăsau încadraţi în simbolism", expresionismul lui Blaga şi Philippide, prezenţa lui B. Fundoianu („expresionist de dreapta, cu tendinţe teoretice de avangardă"), a lui Ilarie Voronca („postsimbolist care sparge fraza ca să-i smulgă reflexe mecanice, care rămâne însă romantic şi poet, altfel decât vrea să pară"), apoi „ecoul târziu al manifestelor futuriste, al celor dadaiste", ale constructivismului german şi rus. *Contimporanul* (cu al său *Manifest activist*, paralel cu „poeziile bizantine" ale lui Vinea, cu un Marcel Iancu expresionist, dar şi adept al „construcţiei pure"), *75 H. P.* („imitaţie servilă a dadaismului din faza eroică"), *Integral*, ca „revistă de sinteză modernă" şi *unu*, ca încercare de a aduna forţele

risipite ale avangardei, fac apoi obiectul comentariului, sintetizat în câteva puncte prin care sunt recapitulate „intenţiile" mişcării: „să reia experienţa de viaţă de la sursă", să impună un stil colectiv, lapidar ca expresie, irațional ca conținut", „să înalțe viața la nivelul artei", „să-l smulgă pe artist din hipnoza lui individualistă și să-l redea circulației pământești" etc.

Cu deosebire importante sunt însă consideraţiile privind raporturile modernismului românesc cu mișcarea europeană și caracterul său oarecum moderat: „Mișcarea modernă românească, deși pornită din îndemnul cuvintelor de ordine din afară, a fost în felul ei o revoluție autohtonă. Dar, ca toate revoluțiile românești, s-a desfășurat în ordine, fără a isca prea mari stricăciuni, fără a distruge prea mult." În ultimă instanță, autorul articolului crede că trebuie „să recunoaștem că modernismul românesc s-a developat în profil. Profiluri de oameni, profiluri de idei, scheme care nu au fost și nu au putut fi puse în practică". Iar printre cauzele care ar fi determinat aceste doar parțiale realizări, sunt enumerate „lipsa unei baze sociale largi, fronda dusă până la farsă și nu până la răscolirea adâncurilor, refugierea pionierilor în somn, în suprarealism"... Ultima motivație indică și la Ion Călugăru, ca în cazul lui Gheorghe Dinu, ceva mai devreme, o distanțare critică de suprarealism și, în genere, față de avangardă, în profitul unui angajament *social* mai marcat. Din răspunsul, apărut peste câteva luni, la articolul lui Nicolae Roșu despre „zăpăceala modernistă", natura acestei noi angajări reiese cu și mai multă limpezime: „Cu toate că d. Roșu crede că modernismul a murit, pacientul trăiește și-a schimbat obiectivele, începe să iasă din imperiul suprarealist și tinde către o viziune socială, reală".[1] În numele unei astfel de „viziuni sociale, reale", cineva care semna cu pseudonimul „Ulyse" se va întreba, peste zece ani, respingând suprarealismul lui Gellu Naum, dacă mai poți fi „suprarealist în 1944". În

[1] I. Călugăru,, *Despre „zăpăceala modernistă"*, în *Vremea*, VIII. nr. 402. 25 august, nr. 402, 25 august 1935.

ziarul condus de N. D. Cocea, *Victoria*, unde Ion Frunzetti aprecia, totuşi, mişcarea suprarealistă drept „încercarea cea mai absolută de evadare a omului din conformism, de scuturare a tuturor servituţilor" sau îl elogia pe Virgil Teodorescu, iar Virgil Ierunca îşi argumenta echilibrat rezervele faţă de „suprarealismul cuminte, învăţat pe dinafară" al aceluiaşi Virgil Teodorescu, numitul „Ulyse" anunţa de fapt, în limba de lemn ce urma să fie impusă curând de regimul comunist, noile „directive" ideologice. „Cum nu l-au zguduit (pe Gellu Naum) — se întreba pseudonimul — vocile podidite de sânge, care s-au întunecat chemându-şi copiii trimişi la moarte de regimul defunct?"; urma şi îndrumarea tovărăşească, ce se va auzi mereu de-a lungul deceniului următor: „Dacă totuşi mai nutreşti dragostea unei poezii noi, atunci scrie poezia tuturor, aşa cum au scris-o poeţii sovietici...[1].

Ce concluzii se pot trage de pe acest parcurs al reacţiilor critice şi al încercărilor de evaluare mai mult sau mai puţin contemporane cu fenomenul avangardist? Dacă ecourile venind din sfera „tradiţionalistă" sunt cele aşteptate, întâmpinarea cercurilor mai receptive la metamorfozele limbajului literar apare oarecum contrariantă, dacă o judecăm în abstract, din unghiul strict al unui „program" vizând sensibilitatea faţă de „ritmul epocii". Privite atent, lucrurile se dezvăluie a fi însă mai complexe. Cum s-a putut observa din analiza diverselor sale momente, însăşi avangarda se manifestă la noi nu o dată în forme „impure", de „sinteză modernă", „integralistă", dovedindu-se mai concesivă faţă de o ambianţă novatoare europeană cu multiple deschideri spre numitul „spirit al vremii". E un semn de relativă moderaţie, caracteristică mediului cultural românesc într-o epocă de căutări înnoitoare ce nu pot face totuşi abstracţie de datele concrete, specifice, de ordin socio-cultural.

---

[1] v. Ulyse, *Suprarealist în 1944?*, în *Victoria*, nr. 37, 1944; I Frunzetti, *Suprarealismul nostru şi Paul Păun*, ibid., 1945, nr. 129; Idem, Butelia de Leyda, *ibidem*; V. Ierunca, *V. Teodorescu – Blănurile oceanelor, ibid.*, 1945, nr. 99.

Primul deceniu de după Marea Unire era — repetăm — promis unor transformări de substanță ale peisajului literar, însă mai puțin de ordinul răsturnărilor radicale. Prin forța lucrurilor, el trebuia să dea câștig de cauză atitudinilor conciliante, echilibrate, exprimate de „modernismul moderat", dominant. De altfel, prin personalități de primă mărime, în condițiile date, care motivează, cum am văzut, și unele decalaje existente între anumite momente ale avangardei românești și ale celei europene (ca în cazul dadaismului întârziat de la 75 *H. P.*) sau remodelări ale altora (expresionismul blagian etc.) mișcările literare „extremiste" aveau toate șansele să fi privite cel puțin cu reticențe — ceea ce s-a și întâmplat în chiar mediul novator. Presiunea „sistemului" a acționat încă o dată în sensul marginalizării fenomenelor deviante.

Și totuși, chiar dacă *nu putea* s-o înțeleagă și accepte în toate datele ei, acest mediu a fost obligat să ia act de existența avangardei, de avertismentele ei privind pericolele inerției și stagnării în convențional, de proiectele ei transformatoare. Neascultat cu suficientă atenție, minimalizat sau persiflat, discursul avangardist a fost totuși prezent, oferind exemplul unei libertăți de spirit catalizatoare, al unei disponibilități neîngrădite de tipare stagnante, al unei voințe de adevăr și de autenticitate salutare. „Developarea în profil", despre care vorbea Ion Călugăru, a fost desigur o realitate, în articularea programelor avangardiste destule verigi sau dovedit a fi fragile, „baza socială largă" a lipsit, personalitățile reprezentative au fost puține și, adeseori, ezitante. Însăși „sinteza modernă", sub semnul căreia a fost situată, la sfârșitul anilor '60 mișcarea românească de avangardă, a putut fi interpretată deopotrivă ca „un semn de slăbiciune și unu de forță". Slăbiciune, desigur, în măsura în care se poate constata o anumită labilitate teoretică, inconsecvențe și oscilații între diverse tendințe, inclusiv tentația „cuminților" și a „clasicizării"; forță întrucât o asemenea „voință de sinteză" dovedește capacitatea de selecție, un anumit spirit

critic în procesul asimilării și dezvoltării unor idei apte să fertilizeze spațiul creator românesc.[1]

Scriind, în 1938, despre răsturnările intervenite în „spiritualitatea postbelică", Ion Biberi înregistra fenomenele avangardiste ca aducând „mai degrabă mărturii concludente privitoare la o stare de spirit, decât creații durabile" și adăuga, referitor la absența operelor mari din suprarealism sau dadaism, că „un curent se afirmă nu numai prin opere de geniu, cât prin tensiunea interioară și semnificația lui spirituală", recunoscându-le acestor mișcări „o ne tăgăduită forță de accent"[2].

Obiecției, încă persistente, că avangarda n-ar fi dat *opere*, ci doar *programe* și *manifeste*, i se poate da și acest răspuns. Se poate spune însă la fel de bine și că experiența avangardistă a contribuit substanțial la modificarea conceptului de *operă* — o operă ce nu mai trebuie să fie neapărat „durabilă", conservabilă într-un muzeu imaginar, ci care să se „deschidă" la maximum, să-și dezvăluie „culisele", pulsul genezic, forța de subminare a tiparelor moștenite, capacitatea de a răsturna raportul dintre a *reprezenta* și *a fi*, în favoarea acestuia din urmă: operă prin definiție imperfectă, conținându-și (auto)critica, dialogând cu alte opere prin amplificarea practicilor intertextuale, definindu-se astfel — ca să reluăm distincția lui Tristan Tzara — nu ca *expresie*, în perspectiva unei viziuni mimetice, ci ca *activitate a spiritului*.

Operele avangardiste, care există totuși, nu pot fi, în orice caz, just evaluate dacă nu se ține seama de importanța caracterului lor *programatic*, de acel „didacticism *sui generis*"[3] care le marchează în profunzime; altfel spus, ele se cuvin judecate în interiorul propriului cod, al unei „convenții" ce le este speci-

---

[1] Matei Călinescu. *Avangarda literară în România*, studiu introductiv la Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, E.B.L., București, 1969, p. 23.

[2] I. Biberi, *Inventarieri în spiritualitatea postbelică*, în *Atheneum*, IV, nr. 4, oct.–dec. 1938, pp. 393–395.

[3] M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, p. 29.

fică și care înfățișează un aliaj adeseori greu de disociat, de „manifest" și „creație": o creație ce-și expune mecanismele, modul de funcționare, o operă ce nu-și ascunde disonanțele și rupturile.

Cum am putut constata urmărindu-i traiectul istoric, avangarda românească n-a făcut excepție de la regulă.

Adeseori discursul manifestelor sună mai *convingător* și mai autentic decât al creației propriu-zise ce suferă din cauza imixtiunilor doctrinare, după cum ceea ce s-a numit convenția fugii de convenție subminează multe dintre producțiile avangardiștilor noștri, conducându-i spre acea „originalitate de grup" care e de fapt un alt nume al uniformizării datorate unei ilustrări prea fidele a „manifestului". S-a putut observa însă pe parcurs că nici creația adevărată nu e neglijabilă în acest spațiu, oricâte obiecții de „metodă" s-ar putea face. Proaspăta efervescență a imagismului unui Voronca, exasperarea „poemelor-invectivă" bogziene sau tulburătoarea alchimie verbală din „athanorul" poetic al lui Gellu Naum sunt realități peste care nu se mai poate trece, asociate organic unui aport teoretic novator. Fără să fie prea întins și cu inegale reliefuri, spațiul avangardei românești s-a dovedit în multe privințe fertil, cultivând gustul libertății creatoare, disponibilitatea imaginației, nonconformismul estetic și social. Totala eliberare de *literatură* n-a putut fi desigur realizată, însă o astfel de aspirație a obligat la menținerea unei benefice stări de veghe, de pândă a convenției amenințătoare. Universul imaginar al poeziei a ieșit îmbogățit din această experiență, posibilitățile combinatorii ale limbajului s-au descoperit mai numeroase și mai îndrăznețe, „gramatica" și „logica" moștenite au trebuit să suporte zguduiri promițătoare de noi întemeieri. Și, mai mult decât orice altceva, s-a întreținut acea stare de spirit dinamică, deschisă și receptivă, degajată de orice prejudecăți.

Ceea ce spunea, încă în 1931, despre „modernism" Ion Călugăru rămâne, în linii mari, valabil și pentru caracterizarea mișcării de avangardă în ansamblul său: „Nu știu dacă a pus în circulație valori veritabile modernismul românesc. Nu știu da-

că vor supraviețui curentului cei câțiva pionieri ai săi, dar putem afirma cu certitudine că modernismul românesc, puțin cât a fost, nesigur pe și de sine, evoluând între o dreaptă și o stângă imaginară, a înviorat atmosfera de lasitudine, a accelerat ritmul vieții artistice, a obligat tineretul să confrunte și să revizuiască valorile și să nu-i fie teamă de influențe. Dacă n-ar fi decât atât și încă modernismul românesc și-a îndeplinit misiunea".[1]

Corespunzând „avangardei istorice", pe care o ilustrează în condiții specifice, cu unele decalaje temporale, dar și cu prezențe de pionierat în peisajul ei european, mișcările românești au putut fi apropiate — cum am văzut — și de „experimentalism", datorită preocupării, mai accentuate decât ar fi cerut-o litera manifestelor, pentru înnoirile de ordinul *formei*. Putem vedea, desigur, aici și o slăbiciune, în sensul incompletei desprinderi de „modernism", însă intră în joc, fără îndoială, și acel plus pozitiv de conștiință critică, asigurat de chiar numitele decalaje de receptare, ce favorizează, prin relativa distanțare în timp, evaluarea mai exactă a șanselor oferite de un program sau altul. Așa s-a întâmplat cu elementele futuriste și dadaiste asimilate în constructivismul românesc, iar reticențele acestuia față de suprarealism, prelungite în gruparea *unu*, au făcut, între altele, ca din doctrina bretoniană să se preia doar datele convenabile unei mai echilibrate „sinteze moderne", cu semnificative „devieri" de ordinul preocupărilor estetice interzise principial de dicteul automat. De o supraveghere relativă — admisă, în ultimă instanță chiar și de André Breton — se poate vorbi, de altfel, și în etapa autentic suprarealistă a avangardei românești din anii '40.

În corpusul doctrinar ca și în practica creatoare a „modernismului" (în înțelesul cel mai larg al conceptului) componenta avangardistă a însemnat fără îndoială un plus însemnat de vitalitate. Sensibilă la orice amenințare a *convenției* și *formulei*, definindu-l pe poet ca „seismograf" și „diafragmă" a timpului său, avangarda a menținut trează, prin nonconformismul ei

[1] I. Călugăru, *Modernism*, în *Cuvântul*, VIII, nr. 2362, 16 nov. 1931.

spectacular, conştiinţa creatoare, a semnalat momentele când poezia risca să moară de „prea poezie", a îndemnat la o benefică luptă împotriva inerţiei.

Ştim astăzi că „valorile veritabile", prezenţele semnificative n-au lipsit nici din spaţiul său românesc, iar evoluţia în postavangardism a literaturii noastre a arătat că *spiritul* ei reînvie periodic, ori de câte ori se simte nevoia unei regenerări; că există „cicluri ale avangardei" în care principalii săi „invarianţi" reapar în forme corespondente momentului istorico-literar respectiv[1]. A fost cazul „generaţiei războiului", a lui Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, şi la Ion Caraion, dar şi — în imediata noastră apropiere — al „generaţiei '80", prin care s-a reafirmat nevoia unor noi confruntări dintre realitatea cuvântului şi „planul primar" al existenţei. Disputa dintre tradiţie şi invenţie, dintre ordine şi aventură, rămâne desigur, deschisă.

POST-SCRIPTUM. Nu numai conştiinţa unei datorii morale, ci şi un sentiment de sinceră afecţiune îl îndeamnă pe autorul acestor pagini să evoce amintirea poetului Saşa Pană (1902–1981), care, în urmă cu douăzeci şi cinci de ani, îi deschidea generos poarta casei sale şi a istoriei avangardei literare. Şi ea a rămas deschisă în urma sa, până în ziua de azi. Îndelungile, prietenești convorbiri, ca şi atâtea ceasuri petrecute în preţioasa arhivă, adunată cu pasiune de-a lungul anilor, au fost decisive pentru multe dintre aceste glose.

Înscriem aici, încă o dată, mărturia profundei gratitudini şi a emoţionantei aduceri aminte. — *I. P.*

[1] A. Marino, *Les cycles de l'avant-garde*, în *Les avant-gardes litteraires au XX^e siècle*, ed. cit., pp. 1043–1058.

RÉSUMÉ

Le but de ce livre est de faire une synthèse de l'«avant-garde historique» en Roumanie, sur le fond du mouvement européen respectif, du futurisme et du dadaïsme jusqu'au constructivisme et au surréalisme, pour essayer de préciser la contribution de cette avant-garde aux métamorphoses du langage poétique moderne. Après le volume d'essais critiques du même auteur, publié en 1969 sous le titre *Avangardismul poetic românesc (L'Avant-garde poétique roumaine,* Bucureşti, Editura pentru literatură), ce livre s'attache à situer, dans un même esprit théorique, les directions de l'avant-garde roumaine moyennant une perspective historique susceptible de dégager le conditionnement autochtone du mouvement, de mettre en évidence les connexions et les interférences de celui-ci avec d'autres littératures et d'établir, dans le cadre d'une «synthèse moderne» compréhensive, le spécifique de chaque étape significative.

Les *Préliminaires* du travail remettent en discussion le concept d'avant-garde, envisagé tantôt comme moment de rupture et négation radicale de la tradition littéraire et de civilisation, tantôt comme aspiration à la rénnovation absolue du langage. Ces deux attitudes s'expriment la première, par le refus des conventions, de toute autorité et des «codes de manières» sociaux et esthétiques, en somme par le refus des concepts

mêmes de littérature et d'art; la seconde, pàr l'affirmation du besoin de synchronisation avec le «rythme de l'époque», de la spontanéité et la liberté de l'esprit. Pareilles manières de définir le concept, mises à profit par la plupart des chercheurs (Guillermo de Torre, Renato Poggioli, Angelo Guglielmi, Adrian Marino et d'autres) posent comme essentiels dans l'état d'esprit avant-gardiste le «dynamisme absolu» et la «disponibilité totale» de création, étrangers à toute contrainte extérieure. Rejeter les régles et les conventions, mais non pour en établir d'autres — tel était le voeu — utopique — de l'avant-garde: entre la *négation,* comme point de départ, et *l'innovation,* comme terme, l'enjeu demeure le mouvement et les aspirations de l'esprit, la pratique de la spontanéité imaginante, la vérité *du vécu* — et bien moins leur résultat, *l'oeuvre* qui sera reprise dans les conventions esthétiques et fixée dans les hiérarchies de valeur «officielles». La lecture, de ce point de vue, des textes de l'avant-garde poétique roumaine, fait voir chez les promoteurs de celle-ci des éléments qui la rattachent à la direction «classique» de ce courant européen (en témoignent des auteurs comme Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gherasim Luca, Gellu Naum, etc.).

Les *Préliminaires* cherchent aussi à établir les traits du mouvement d'avant-garde roumain, en commençant par les transformations du langage poétique dans le symbolisme (à la fin du XIX-e et surtout dans la première décennie du XX-e siècle), opposées aux orientations traditionalistes. L'esthétique symboliste de la suggestion verbale (qui avait remis en question l'ancienne «logique de la poésie») mettant l'accent sur le signifiant et sur les qualités de la syntaxe poétique, avait libéré la poésie de la rhétorique et de l'anecdote ; peu après, toute une série de poètes qui avaient débuté sous le signe du symbolisme, manifestent spectaculairement une attitude iconoclaste face à ce courant même. Le décalage temporel relatif en ce qui concerne la mise en pratique des idées du symbolisme français et une certaine «distance de lecture» que l'on peut percevoir déjà chez les tenants du mouvement comme Ion Minulescu ont

rendu plus aisée la naissance de l'esprit anticonventionnel chez des poètes comme Adrian Maniu, Tristan Tzara ou Ion Vinea, dans les années 1913–1915. Le premier, auteur d'un volume de poèmes en prose, *Figurile de ceară (Les Figures* de cire, 1912), s'y était déjà exercé dans ce volume, où il cultive des images insolites, fantaisistes-ironiques et démythisantes. Les vers qu'il écrit à la même époque, et surtout le poème dramatique *Salomeea* (*Salomé*, 1915) poussent à l'extrême l'attitude anticonventionnelle, qu'il se plaît à opposer au «populisme, (au) romantisme et aux autres (courants littéraires)», mais aussi au préjugé du «soidisant matériau poétique». A son tour, Ion Vinea avoue, en 1916, que la littérature le «persécute» et qu'elle lui est «irrémédiablement antipathique», ce qu'on peut remarquer à la lecture de ses poèmes. Parallèlement, son ami, Tristan Tzara, entreprend la destructuration du discours lyrique traditionnel, en opérant de graves perturbations dans la cohérence de la communication, par l'introduction, dans ses poèmes, d'éléments violemment prosaïques, par l'association d'images disparates et l'expression d'attitudes ludiques-infantiles. Un précurseur d'importance de l'avant-garde est Urmuz (D. Demestrescu-Buzău, 1883–1923) qui annonce, par ses «pages bizarres» entamées dès 1907, le dadaïsme et le surréalisme, de même que la «littérature de l'absurde». Une analyse de son oeuvre, assez peu étendue, retiendra l'imaginaire insolite, la hantise de la réification de l'homme, l'humour absurde, l'automatisme des associations, le dérèglement de la logique discursive traditionnelle, la remise en question du «message» de l'oeuvre par le glissement vers l'autoréférentiel, la construction d'une «comédie de la littérature» dont on fait voir ironiquement les mécanismes de production. Malgré ces promesses de l'état d'esprit d'avant-garde, la constitution de groupements proprement dits d'avant-garde n'aura lieu que dans le années d'après-guerre, à cause des conditions historiques et culturelles (la première guerre mondiale, la concentration des énergies dans des buts de construction, la mobilisation en vue de la réalisation de l'idéal national, la pression de la tradition

littéraire, bien plus faible que dans d'autres pays); une fois lancés, les programmes de ces groupements marqueront le voeu d'une «synthèse moderne» intégrant, sous diverses orientations dominantes, des tendances de l'avant-garde européenne. Le contexte socio-culturel rend compte du fait que ce n'est pas le dadaïsme (inauguré par Tzara, dès 1916, dans un autre espace culturel cependant), mais le constructivisme qui a été la première doctrine d'avant-garde vraiment productive dans l'espace de culture roumain (avec certaines influences futuristes), et aussi pourqui l'expressionnisme s'est imposé sous les formes d'un modernisme modéré chez de poètes qui ont cultivé l'esprit d'avant-garde (B. Fundoianu) ou le traditionalisme également (L. Blaga, A. Maniu); enfin pourquoi le passage du constructivisme vers le surréalisme sera graduel, sous la forme intermédiaire de l'«intégralisme» de la fin de la troisième décennie. C'est pourquoi la tâche essentielle de la recherche sera de dégager les éléments qui définissent chaque programme d'avant-garde relativement stable, dans la période 1922–1947. Nous nous proposons de la faire dans les chapitres suivants de notre travail, consacrés au mouvement constructiviste, dadaïste, aux échos futuristes dans l'avant-garde roumaine, au surréalisme. Chacune de ces séquences met en présence les idées et les programmes d'un côté, et la pratique même qui va les illustrer, de l'autre.

L'analyse des *Ecouri dadaiste (Echos dadaïstes)* dans l'avant-garde roumaine fait voir que, malgré eles conditions favorables, le Dada ne s'est pas imposé comme un mouvement littéraire durable dans l'espace roumain. Déclenché par un poète parti de Roumanie, le courant ne s'y installe pas. La pression, cependant assez faible, de la tradition, de même que le spécifique de l'histoire du lieu ne le permettent pas. Les projets de poèmes dada de Ion Vinea, tels qu'on les connaît aujourd'hui si l'on lit la correspondance de celui-ci avec son camarade de Zürich, n'aboutissent pas. Le futur directeur de la revue *Contimporanul (Le Contemporain)* devient vite sceptique et ironique à l'égard de l'aventure dadaïste, que le peintre

Marcel Iancu avait abandonnée, lui aussi, au profit du constructivisme. Ce n'est qu'en octobre 1924, avec la parution du seul numéro de la revue *75 H. P.* (comité de rédaction: Ilarie Voronca, Ştefan Roll et Victor Brauner) qu'on puisse remarquer une résurrection, tardive et fugitive, de l'esprit dadaïste, sous une forme hybride d'ailleurs, qui intègre des éléments constructivistes et futuristes. Le refus par programme de la logique et de la grammaire, la dénonciation des «formules» littéraires et la tentative de destructuration du discours traditionnel y sont réactualisés dans le sillage des *Manifestes Dada,* alors que quelques textes «antilittéraires» semblent illustrer le cliché du poème dadaïste tel qu'il était envisagé par Tzara. Y domine néanmoins l'esprit ludique-parodique, et l'exercice de la spontanéité qui rappelle les «clowneries» de Tzara des *Manifestes.* Ce moment d'avant-garde, comme le dadaïsme an général, sera désigné par les militants roumains, peu après, comme «un fusil chargé de bruit pur» ou «une mitrailleuse de confetti».

Le Constructivisme est analysé dans deux de ses moments: significatifs d'un côté, le groupe de la revue *Contimporanul* (1922–1932) dirigée par Ion Vinea et Marcel Iancu et les, publications subordonnées à celle-ci *(75 HP.,* octobre 1924 et *Punct Point,* 1924–1925); de l'autre, le groupe *d'Integral* (1925–1928), sous la direction du peintre M. H. Maxy. Le premier se signale (la revue *Contimporanul* sourtout) par un certain éclectisme moderniste, sur le fond duquel s'impose, peu à peu, l'inspiration constructiviste, avec la publication, en 1924, du *Manifeste activiste pour les jeunes,* rédigé par Ion Vinea. Le refus radical de l'art et de la littérature du passé («A bas l'Art, il s'est prostitué!») est ici solidaire de l'affirmation d'une démarche novatrice, en étroite liaison avec «la grande phase activiste industrielle» marquant la libération de la mimésis naturaliste, avec l'exigence du «mot nouveau et plein» et «l'expression plastique stricte et rapide des appareils Morse». Dans de nombreux articles, Marcel Iancu se prononce aussi pour un art d'inspiration abstraite, alors que la présence de

collaborateurs étrangers (Hans Richter, Hans Arp, K. Schwitters, Théo Van Doesburg, Georges Linze, L. Kassak) témoigne de l'ouverture internationale du groupe, qui accueille aussi des collaborations futuristes, Marinetti en tête, et également surréalistes. Des numéros spéciaux de *Contimporanul* sont consacrés à l'architecture, au théâtre et au cinéma, au «nouvel intérieur», au sculpteur C. Brâncuşi. Assez malaisé à transposer littérairement, le constructivisme plastique cherche pourtant à se donner des correspondances poétiques chez Ion Vinea, et surtout chez le jeune Ilarie Voronca (1903–1946). Ce dernier, dans les revues *75 H. P.* et *Punct,* conjoint le refus abstrait de la mimèsis à celui de la grammaire et de la logique du discours poétique, alors que la construction de réalités plastiqués indépendantes de l'«illusion» naturaliste lui font mettre à profit, dans un esprit mallarméen, la matérialité des mots, qu'il envisage cependant comme purs éléments de construction, étrangers à toute intention de symbolisation (pareilles suggestions pouvaient bien provenir des néoplasticiens hollandais du groupe De *Stijl,* ou de la «poétique constructive» de Van Doesburg). Le moment «intégraliste» du constructivisme, illustré par le groupe *Integral,* marque un regroupement des forces d'avant-garde roumaines (sans la collaboration de Vinea et de Iancu), dans la tentative de dépasser l'éclectisme moderniste de *Contimporanul* et dans le but avoué de réaliser une «synthèse moderne» dans laquelle puissent se reconnaître tous les mouvements d'avant-garde, redéfinis à partir de «fondements constructivistes». I. Călugăru, I. Voronca, B. Fondane, Şt. Roll, M. Cosma, F. Brunea sont les principaux promoteurs des idées intégralistes, qui développent une doctrine constructiviste nuancée d'activisme futuriste, d'intérêt presque exclusif pour la civilisation citadine et industrielle, et de goût pour la concision synthétique de l'expression, mettant en place l'image-robot du poète-ingénieur. Dans cet esprit, c'est toujours Voronca qui s'impose comme un théoricien remarquable, proposant, dans un article de 1925 consacré à Tudor Arghezi, une définition de l'image poétique: «création abstraite, pur rapport de deux élé-

ments aussi éloignés (ou aussi rapprochés) que possible», qui rappelle la définition de Pierre Reverdy, et insistant sur la «chimie des mots» et le caractère «objectif» de la construction du poème. Dans la suite, nous présentons l'écho de la doctrine constructiviste dans la pratique littéraire des poètes roumains d'avant-garde (cf. *Constructivisme et poésie)* I. Vinea, I. Voronca, Ştefan Roll (Gheorghe Dinu), M. Cosma (plus tard Claude Sernet), ou dans les morceaux en prose de I. Călugăru et F. Brunea, en mettant en relief le grand poids des recherches sur le dynamisme des images, susceptible de suggérer celui des métamorphoses du monde moderne, l'insolite des événements, le paysage kaléidoscopique-panoramique, les rythmes mécaniques et la nouvelle géométrie du monde mécanisé.

Le chapitre *Interférences futuristes* définit les rapports de l'avant-garde roumaine avec le mouvement dirigé par F. T. Marinetti. Paru en roumain simultanément avec le texte du *Figaro* (20 février 1909), le premier manifeste futuriste n'a cependant pas entraîné la constitution d'une «filiale» roumaine du courant, mais le phénomène a été enregistré avec intérêt dans la presse-littéraire de l'époque. Dans les années 20, les textes de Marinetti et de ses camarades trouvent un accueil favorable dans le milieu d'avant-garde (surtout dans *Contimporanul* et *Integral).* En 1930, Marinetti visitera lui-même la Roumanie et écrira à cette occasion le reportage futuriste *l'Incendie du puits de pétrole de Moreni.* Des échos du mouvement italien peuvent être décelés dans les programmes constructivistes-intégralistes, de *Contimporanul, 75 H. P., Punct, Integral.* On y remarque l'association de la négation véhémente avec l'«activisme», qui répond au vitalisme futuriste, le rejet du roman psychologique et d'analyse, l'éloge du reportage quotidien et du «théâtre purement émotif», le culte de la vitesse et de la performance sportive (du «poète-sportsman»), l'exigence de libération des mots des clichés de la logique et de la grammaire traditionnelle, etc. Dans l'espace constructiviste qui les a accueillies, les idées du futurisme ont été pratiquées avec de nombreuses reserves toutefois, et avec des

reproches concernant l'absence de l'«esprit d'abstraction» et la «superficialité».

Le chapitre *De l'intégralisme au surréalisme* examine la deuxième étape importante du mouvement roumain d'avant-garde, représentée par la revue et le groupe *unu (un)* — 1928—1932. C'est la période pendant laquelle des éléments de la doctrine surréaliste s'annoncent, sur le terrain idéologique constructiviste. Rejetée par le constructivisme avec lequel elle était incompatible (l'«intégraliste» Voronca parle de la «désagrégation maladive, romantique, surréaliste»), reçue cependant, bien qu'avec des réticences, dans la «synthèse» de *Integral,* la doctrine est soutenue, dès le début, par la revue *unu,* mais seulement comme partie d'une entreprise novatrice plus ample. Le *Manifeste* de Saşa Pană (paru dans le Ier numéro de la revue, an avril 1928) propose, dans le style télégraphique propre au constructivisme, de poursuivre les démarches d'avant-garde («76 HP. /.../ marinetti / breton / vinea / tzara / ribemont-dessaignes / arghezi / brâncuşi / théo van doesburg /.../ art rythme vitesse imprévu granit / gutenberg ressuscité»), blâmant à la fois les «scribes» et la «maculature des bibliothèques». Dans l'amalgame de type intégraliste, la composante Breton allait gagner du terrain, même s'il n'y a jamais eu adhésion directe au programme du mouvement français. En revanche, le détachement du «vocabulaire d'américanismes» et des «abstractions» du constructivisme est affirmé de plus en plus clairement, jusqu'au point culminant de la rupture avec la groupe de *Contimporanul,* dans un article publié dans le numéro 29 de *unu* (septembre 1930), où la condamnation des concessions faites par Vinea à la littérature «officielle» et à l'«utilitarisme» constructiviste est associée a la revendication d'une «attitude totalement coupée de la réalité», à l'éloge du rêve et à l'invocation des «visions étrangères à tous les problèmes et à toutes les continuités situées au-delà du poème et de l'état de demi-veille». Sur le parcours du mouvement, dans le peu de textes-programme proprement dits et surtout dans la riche production de «prosopoémes» dans lesquels se croisent

le manifeste, l'essai critique et le poème en prose, les éléments d'inspiration surréaliste deviennent toujours plus nombreux. D'anciens intégralistes, comme Ilarie Voronca et Ştefan Roll, opposent à la logique l'imagination et le «hasard», les révélations de la spontanéité des associations d'images, le culte néoromantique du rêve. Ils seront suivis par Saşa Pană et surtout par Geo Bogza, qui, proposant la «réhabilitation du rêve» compromis dans le monde bourgeois, mettra l'accent sur sa fonction «subversive» et libératrice. C'est toujours lui qui écrira le pathétique article-manifeste *L'Exaspération créatrice* (datant, comme *La Réhabilitation du rêve,* de 1931) exaltant la «beauté convulsive» dans le sillage de Breton. Le culte de l'image insolite est nuancé conformément aux nouvelles exigences, sans aboutir cependant à la dictée automatique proprement dite: en témoigne la poésie des membres du groupe. Ce qui est significatif, c'est le changement de l'attitude envers le surréalisme, vers la fin de la période pendant laquelle paraît la revue *unu:* le surréalisme sera considéré par Gh. Dinu comme une «doctrine artistique bourgeoise», comme une «fausse avant-garde», et sera opposé à un possible engagement politique de gauche. Cette radicalisation est parallèle à celle du surréalisme français (cf. l'«affaire Aragon», etc.). Dans ces conditions, aggravant les conflits entre les membres du groupe (en novembre 1931, Voronca en est exclu, parce qu'il venait de publier un volume dans une maison d'édition «officielle» et qu'il essayait de devenir membre de la Société des Ecrivains Roumains), la revue *unu* cesse de paraître à son 50e numéro (décembre 1932). L'état d'esprit d'avant-garde avait cependant été entretenu par d'autres publicatiéns aussi, comme *Urmuz* (janvier-juillet 1928, éditée par Geo Bogza) ou bien, dans la zone d'influence de *unu,* par *XX — literatură contemporană (XX — littérature contemporaine,* 1928–1929), *Alge (Algues,* 1930, 1933), etc. Dans l'unique numéro de la revue *Viaţa imediată (La vie immédiate),* de décembre 1933, il faut retenir surtout le manifeste intitulé *Poezia pe care vrem să o facem (La poésie que nous voulons faire),* signé par Geo Bogza,

Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim et réclamant, dans l'esprit des dernières publications d'avant-garde, un engagement direct de la poésie dans les bouleversements socio-historiques de l'époque et rejetant, à la fois, la «poésie de cabinet», «pure», intéressée exclusivement par des problèmes de technique: «Nous voulons mêler à l'encre avec laquelle nous écrivons un peu de la sueur et du sang qui ruisselle sur les joues qui en sont encore imprégnées de la plus récente histoire». Jusqu'en 1940, il n'y aura plus d'autre groupe d'avant-garde. La revue *Meridian (Méridien,* 1934–1936), manifestant des tendances d'avant-garde, ne publiera néanmoins que sporadiquement des textes de G. Bogza, Gheorghe Dinu, V. V. Martinescu, Gellu Naum.

La deuxième partie de ce chapitre — *La poésie — entre l'«intégralisme» et le surréalisme* — examine l'oeuvre des promoteurs de l'avant-garde roumaine de l'étape de transition que représente surtout le groupe *unu.* On remarque, dans l'univers imaginaire, la distanciation graduelle du monde «de l'électricité et de la vitesse» et du langage techniciste, pour aboutir à une vision «naturiste» dominée par des notations de paysage et par la construction de décors néobaroques, de spectacles fantaisistes, de métamorphose du monde en une fête. Le topos de la «ville-féerie» constructiviste rejoint ces perspectives. Le simultanéisme des visions kaléidoscopiques constructivistes, avec sa géométrisations des formes prises dans le rythme mécanique de la vie de la métropole moderne se détend: l'accent ne tombe plus sur la densité plastique et matérielle des images, qui s'atténue: la poésie convoque des substances éthérées, évanescentes, qui suggèrent l'atmosphère onirique. Moins elliptique, le discours lyrique s'édifie toujours sur le principe de l'addition d'images insolites, associant des objets éloignés et rappelant en même temps «la lumière de l'image» surréaliste et le goût de l'ingénieux et du raffinement maniériste et baroque. Il s'ensuit une certaine précarité de structure de ces productions poétiques et le danger de la monotonie, malgré les surprises et les performances de chaque équation

d'images. Pareils éléments sont détectés dans l'oeuvre l'Ilarie Voronca (le poète le plus important de cette étape de l'avant-garde roumaine), dans des poèmes des recueils *Colomba* (1927), *Ulise (Ulysse,* 1928), *Plante și animale (Plantes* et *animaux), Brățara noptilor (Le Bracelet des nuits,* 1929), *Zodiac (Zodiaque,* 1930), *Incantații (Incantations,* 1931), *Petre Schlemihl* (1932) et *Patmos* (1933); chez Ștefan Roll (Gheorghe Dinu) dans *Poeme în aer liber (Poèmes en plein air,* 1929) et dans la prose poétique, toute proche du surréalisme, de *Moartea vie a Eleonorei (La mort vivante d'Eléonore,* 1930); dans la poésie de Saşa Pană (1902–1981), Constantin Nisipeanu (1907–1999). Opposée à ce culte des images, la poésie de Geo Bogza fait état de la violence de l'expression directe, visant le «niveau primaire» de l'existence, à travers des notations de reportage qui grossissent les données du réel de façon expressionniste (cf. *Jurnal de sex — Journal de sexe,* 1929, et surtout *Poemul invectivă — Le poème invective,* 1933).

Un programme authentiquement surréaliste s'affirme avec la constitution, en 1940, du Groupe surréaliste roumain (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost) et avec la publication, surtout dans la période 1945–1947, de textes à caractère doctrinaire, dans la tradition de l'idéologie surréaliste européenne. Se séparant polémiquement de groupes d'avant-garde qui les avaient précédés, les nouveaux poètes reprochent à ceux-ci les préoccupations «formelles, exclusivement poétiques», bornées au niveau de l'imaginaire, étrangères à un engagement plus profond, visant l'«effort incessant de libération de l'expression humaine sous toutes ses formes» (v. le manifeste *Critica mizeriei — La critique de la misère,* 1945, signé par Gellu Naum, P. Păun, V. Teodorescu). A son tour, le manifese rédigé en français par Gherasim Luca et D. Trost, *Dialectique de la dialectique* (1945), conçu comme un «message adressé au mouvement surréaliste international», attire l'attention sur le danger de transformation du surréalisme en un «courant de révolte artistique», demandant qu'on le maintienne dans un «état de révolution perpètuelle. Dans des

expressions d'une frénésie bruyante, on y parle de «la transformation du désir dans la réalité du désir», de «la position non-oedipienne de l'existence» (désignant la libération des complexes freudiens), de «l'adhésion au matérialisme dialectique» et de la croyance au «destin historique du prolétariat» —mais aussi de la force de transformation de l'amour, jusqu'à une «érotisation sans limites du prolétariat» et à un «amour dialectisé et matérialise». Des idées marxistes, freudiennes ou rappelant «la vision paranoïaque-critique» de S. Dali sont mises à profit dans l'élaboration de ce programme, dont les principes se retrouvent dans d'autres travaux des auteurs du manifeste. L'importance accordée au rêve dans la réalisation de la fusion entre l'existence diurne et l'existence nocturne est également remarquable (Luca et Trost crurent même pouvoir éliminer, dans leurs transcriptions de rêves, «les restes diurnes réactionnaires», ce qui leur valut la réplique sévère de Gellu Naum se rapportant à l'«esprit de police onirique» des auteurs du manifeste). *Le hasard objectif et l'objet surréaliste* sont fréquemment invoqués par les surréalistes du moment (v. Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii, L'inventeur de l'amour,* 1945, *Le vampire passif* 1945 ; Gellu Naum, *Médium,* 1945). Sur le plan de la création, on oppose à nouveau la poésie à la littérature (v. le chapitre *La poésie contre la littérature).* La première est un état d'esprit dynamique, ouvert au «merveilleux» et au mystère de l'existence, et aussi à la magie des rencontres fortuites entre objets et événements. Comme Breton et ses partisans, les surréalistes roumains forgent un «comportement lyrique», inventent une mythologie du quotidien, se laissent séduire par les «paysages dangereux», de «roman gothique» (v. *Médium* et *Castelul orbilor, Le château des aveugles* de Gellu Naum) et cultivent un répertoire d'images chocantes, pour transmettre le sentiment de «la beauté convulsive», et associant le féerique et l'apocalyptique, selon l'exigence bretonienne de l'accroissement du degré d'arbitraire de l'image. Les résultats les plus spectaculaires seront atteints, en ce sens, par Gherasim Luca (v. surtout les poèmes en prose de

Un lup văzut printr-o lupă — Un loup vu à la loupe, 1945) et Gellu Naum (dans les livres déjà cités, mais aussi dans les poèmes de *Drumeţul incendiar, Le Voyageur incendiaire,* 1936, *Libertatea de a dormi pe o frunte, La liberté de dormir sur son front,* 1937, *Vasco de Gama,* 1940, *Culoarul somnului — Le couloir du sommeil,* 1944). Le dernier devrait être rangé, dans une histoire du surréalisme européen, parmi les poètes les plus remarquables du mouvement. Sont à retenir également, dans le groupe, Paul Păun (avec ses recueils *Plămânul sălbatic — Le poumon sauvage,* 1939 et *Marea palidă, La mer pâle,* 1945) et Virgil Teodorescu *(Blănurile oceanelor, Les fourrures des océans* et *Butelia de Leyda, La Bouteille de Leyde,* 1945 et, en français, *La Provocation* et *Au lobe du sel,* 1947). Des recueils collectifs *(Spectrul longevităţii — Le Spectre de la longévité* de Gellu Naum et V. Teodorescu, 1946 *Eloge de Malombra,* avec la collaboration des cinq membres du groupe, 1947, rappellent bien des expériences littéraires semblables dans le mouvement européen. Quant aux poèmes-manifeste *Le sable nocturne,* écrit en collaboration par tous les membres du groupe, il a été publié dans le recueil *Le surréalisme en 1947,* paru à l'occasion de l'exposition parisienne.

En dehors des groupes d'avant-garde déjà constitués, il y a eu des écrivains très proches de ces groupes comme état d'esprit, comme le poète Victor Valeriu Martinescu (1910–1994), dont l'expression se rapproche, par le véhémence du verbe, de celle de Geo Bogza, Eugène Ionesco, avec ses essais critiques nonconformistes de *Nu (Non,* 1934), ou le prosateur Max Blecher (1909–1938), l'auteur des *Aventures dans l'irréalité immédiate.* C'est à eux qu'est consacré le chapitre *Aux frontières de l'avant-garde.*

La littérature des manifestes est l'objet du chapitre suivant. On y définit la structure et le style spécifiques des textes d'avant-garde roumains à caractère de programme, de même que les traits de la rhétorique de la négation et du renouveau radical du monde littéraire, le caractère ludique et théâtral des attitudes, la transformation de l'auteur de manifestes littéraires en

un personnage *sui generis* exhibant tantôt le masque du bouffon, tantôt celui du «damné» romantique, solitaire dans son orgueil, révolté contre une société incapable de comprendre la nouveauté de son message rénovateur. Suite de slogans proférés sur un ton résolu, d'injonction sans recours ou de parodie de soi, avec la pleine conscience de la mise en scène et du jeu (dans un style de pseudo-réclame commerciale ou de spectacle de cirque), les manifestes expriment une psychologie spécifique: celle des militants d'avant-garde.

Le dernier chapitre du travail *(Conclusions)* examine les moments essentiels de la réception de l'avant-garde dans l'ambiance culturelle de l'époque. Rejetée ou accueillie avec de grandes réserves par les traditionalistes de l'époque (en premier lieu par Nicolae Iorga, mais aussi par le cercle de la revue *Viața Românească* et le groupe de *Gândirea),* l'avant-garde a été reçue avec plus de sympathie dans les milieux modernistes (par des critiques comme E. Lovinescu, Perpessicius, G. Călinescu, M. Sebastian, P. Constantinescu, etc) qui, dans la perspective d'une modération de la doctrine, ont cependant refusé l'extrémisme du mouvement. En fait, l'avant-garde roumaine relève, au-delà d'un radicalisme bien naturel des attitudes — dans le sens de la «rupture» ou bien dans celui de l'affirmation constructive du nouveau — une certaine *modération:* dans son essence, la démarche de l'avant-garde a un caractère manifestement «intégraliste», de «synthèse moderne». L'«impureté» du mouvement, tant au niveau de la doctrine, où les divers programmes interfèrent (sauf celui du surréalisme des années 1940), qu'à celui de la pratique d'un modernisme modéré, où les hésitations entre des tendances différentes, la tentation de l'«assagissement» et du classicisme, est signe de défaillance ; d'autre part, la vocation de synthèse, très bien mise en relief par la critique roumaine des deux dernières décennies, fait voir une étonnante aptitude au discernement des faits et un remarquable esprit critique, susceptible de renouveler l'esprit créateur. Minimisée, reléguée dans les marges ou acceptée avec de grandes réserves, l'avant-garde a néanmoins exercé une grande

influence sur les milieux culturels de l'époque, contribuant au réveil de la conscience des conventions littéraires et du renouveau «dans l'esprit du temps». Elle a entretenu un était d'esprit dynamique, de nonconformisme esthétique et social. Les oeuvres qu'elle a produites, inégales comme valeur littéraire, ont cependant déterminé le renouveau des perspectives sur le langage poétique, l'enrichissement et la diversification des modalités du discours sur l'imaginaire dans la poésie roumaine. Dans le conflit entre poésie et littérature, entre authentique et conventionnel, l'avant-garde a eu un rôle très actif, avec des effets bénéfiques pour la réanimation de la poésie roumaine (voir, à ce propos, la «génération de la guerre» des années '40 — Geo Dumitrescu, Constantin Tonegaru, etc. — de même que la très prometteuse «génération 80» de nos années, en pleine affirmation.

Traduit du roumain par Horia LAZĂR

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

INDICE DE NUME

A

Abastado, Claude 432, 435
Aderca, Felix 70, 92, 180, 181
Alecsandri, Vasile 22
Alexandrescu, Grigore 22
Apollinaire, Guillaume 25, 74, 91, 146, 161, 243
Aragon, Louis 194, 201, 219, 222, 225, 234, 254, 316, 332, 339, 340, 343, 388, 430, 473
Arari, Francesco 181
Argan, Guilio Carlo 117, 118, 126
Arghezi, Tudor 40, 45, 46, 92, 101, 114, 120, 121–123, 125, 133, 155, 157, 187, 190, 245, 282, 300, 310, 417, 446, 450, 457, 470
Arp, Hans 91, 108, 192, 470

B

Baconsky, Leon 286
Bacovia, George 26, 101, 409
Bagriţki, Eduard 130
Ball, Hugo 74
Balotă, Nicolae 60
Baltazar, Camil 144, 198
Bann, Stephen 106, 108, 110, 131
Baranga, Aureliu 228, 318, 350, 360
Barbu, Ion 67, 92, 112, 133, 152, 171, 225, 454
Baudelaire, Charles 68, 120, 343, 434
Becket, Samuel 65
Bédouin, Jean-Louis 63, 65, 319, 349, 354
Béhar, Henri 19, 75
Bergson, Henri 9, 10, 64, 406
Biberi, Ion 461,
Blaga, Lucian 70, 188, 189, 257, 291, 430, 457, 468
Blecher, Max 402, 424, 426–428, 477
Bogza, Geo 12–14, 17, 18, 23, 40, 45–47, 195, 198, 210–213, 215, 221, 227–229, 230, 233, 235–237, 279, 291–293, 295–303, 304–306, 310, 318, 320, 330, 350–352, 361, 362, 370, 403, 408, 415, 420, 423, 430, 438, 444, 446, 450, 466, 473–475, 477
Bonciu, H. 70
Botez, Demostene 144
Bragaglia, Antonio-Giulio 181

Brauner, Victor 18, 76, 80, 82, 83, 87, 104, 106, 108, 115, 143, 193, 199, 279, 455, 469
Brâncuşi, Constantin 22, 97, 103, 104, 115, 120, 121, 187, 454, 470
Bréchon, Robert 335, 341, 343
Breton, André 14, 19, 22, 63, 65, 71, 100, 125, 187, 191–193, 195, 201, 202, 208, 211–213, 215, 216, 218, 219, 222, 228, 251, 269, 271, 275, 280, 293, 298, 311, 314, 316–318, 320, 321, 325–332, 333, 334, 338, 339, 341–343, 346, 348, 349, 354, 376, 386–388, 390, 396, 400, 401, 414, 427, 430, 435, 437, 463, 472, 473, 476
Brunea, F. 17, 24, 87, 115, 118, 120, 121, 172, 173, 187, 197, 215, 229, 402, 470, 471
Burgos, Jean 218
Buzzi, Paolo 182

C

Callimachi, Scarlat 16, 101, 170
Camus, Albert 428, 434, 435
Cantacuzino, Ion I. 456
Caragiale, Ion Luca 54, 425, 423
Caragiale, Mateiu 33, 54
Caraion, Ion 231, 464
Carianopol, Virgil 229, 313
Carrol, Lewis 378
Carrouges, Miche 342, 326, 3961
Cassavola, F. 182
Călinescu, George 37, 42, 49, 50, 59, 140, 152, 245, 254, 255, 301, 452, 478
Călinescu, Matei 6, 7, 11, 62, 461
Călugăru, Ion 16, 24, 70, 92, 115, 118, 120–123, 175, 190, 195, 231, 457, 458, 460, 462, 463, 470, 471
Cendrars, Blaise 74, 146, 243
Cézanne, Paul 128
Chaplin, Charlie 115
Chénieux-Gendron, Jacqueline 125, 218, 339
Chirico, Giorgio 63, 334, 356, 384, 389
Cicerin, A. N. 107, 130, 131
Cioculescu, Şerban 135, 137, 140, 142, 456
Ciprian, Gheorghe 46, 50
Clair, René 115
Claudel, Paul 100, 120, 192
Cocea, N. D. 69, 459
Comarnescu, Petru 456
Constantinescu, Pompiliu 175, 254, 310, 419, 428, 453, 478
Conta, Vasile 59
Copeau, Jacques 115
Corsa, Filip 170
Cosma, Mihail (Ernest) 182
Costin, Jacques G. 92, 140
Cotruş, Aron 70
Cravan, Arthur 25
Crevel, René 114
Crohmălniceanu, Ovid S. 43, 70, 171, 175, 241, 264, 370, 376
Cugler, Grigore 402

D

Dali, Salvador 317, 321, 326, 332, 376, 378, 424, 476
Daniel, I. M. 115, 187
D'Annunzio Gabriele 178, 405
Davidescu, Nicolae 179, 180, 431
Delaunay, Robert 115
Delaunay, Sonia 115
Delteil, Joseph 114, 115
Delvaux, Paul 378
Densuşianu, Ovid 14, 26
Despero, Fortunato
Dermée, Paul 93
Desnos, Robert 201

Dianu, Romulus 113, 195
Dimitriu-Păuşeşti, Al. 228
Dimov, Leonid 68, 343, 401
Dinu Gheorghe (Ştefan Roll) 13, 23, 24, 45, 47, 48, 74, 76, 80, 86, 88, 92, 110, 115,118, 121, 122, 133, 143, 144, 154, 155,156, 161, 163, 164, 168, 169, 182, 183, 187, 195, 196, 198, 199, 202–205, 208, 210, 213, 214, 217, 219, 220–225, 227, 229, 231, 232, 233, 235, 237, 263, 264, 265, 268, 270, 272, 275–279, 289, 293, 294, 313, 314, 345, 351, 360, 363, 403, 455, 458, 469–471, 473–475
Dobrian, Vasile 229
Doesburg, Theo Van 93–95, 99, 106, 107, 110, 130–132, 140, 187, 470
Donville, Miguel 86
Dragomirescu, Mihail 196, 448, 449
Drăgănescu, Mihail 178
Duchamp, Marcel 63, 65, 326
Duhamel, Georges 125, 243
Dumitrescu, Geo 231, 464, 479
Dumitrescu, George 449

E

Eftimiu, Victor 196
Eggeling, Viking 91, 115
Einstein, Albert 10
Eliade, Mircea 210, 417, 426
Eluard, Paul 100, 192, 201, 280, 293, 311, 339, 343, 398
Emilian, Constantin 449
Eminescu, Mihai 22, 25, 120
Engels, Friedrich 325
Ernst, Max 192, 357

F

Farfa, Angelo 182
Fauchereau, Serge 38, 44, 70, 78, 130
Fântâneru, Constantin 426
Fiedler, Konrad 117, 126
Florian, B. 115, 187, 194
Fondane (Fundoianu) Benjamin 14, 35, 70, 89, 92, 115, 121,127, 129, 133, 170, 171, 187, 194, 226, 255, 300, 431, 457, 468,470
Forte, Luigi 88
France, Anatole 192
Fratellini 86
Freud, Sigmund 10, 193, 194, 209, 210, 212, 224, 300, 322, 341, 406

G

Galaction, Gala 69, 121
Genette, Gérard 67
Georgescu, Nicolae 446
Georgescu, V. Al. 456
Gheorghiu, Taşcu 229, 391
Gheorghiu, Virgil 208, 228, 233, 443
Gherea, Constantin Dobrogeanu 92
Gropius, Walter 98, 105, 117
Guglielmi, Angelo 6, 8, 71, 293, 466
Gyr, Radu 449, 450

H

Hausmann, Raoul 107, 130
Hegel, Friedrich 10, 330
Heliade-Rădulescu, Ion 113
Heraclit 330
Hérold, Jacques 115
Holban, Anton 426
Holda, Madda 402
Huelsenbeck, Richard 93
Hugo, Victor 22, 419
Hunt, Sidney 140

I

Iancu, Marcel 74–76, 80, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 105, 108, 117, 121, 132, 135,

192, 197, 226, 454, 457, 469, 470
Ibrăileanu, Garabet 69, 446
Iliescu, Tiberiu 229
Inber, Vera 130
Ionesco (Ionescu) Eugen 5, 49, 65, 229, 298, 402, 404, 414, 417–420, 423, 477
Iorga, Nicolae 222, 350, 444–446, 478
Iulian, Raul 228

J

Jacob, Max 114
Jammes, Francis 249
Jarry, Alfred 48, 63, 64, 330, 414
Jean, Paul (Richter) 342
Jianu, Ionel 80
Jung, Carl Gustav 10

K

Kafka, Franz 428
Kandinsky, Vasili 102
Kant, Immanuel 86
Karnabatt, D. 179
Kassak, Ludwig 99, 470
Kipling, Rudyard 120
Klee, Paul 99, 102

L

Laforgue, Jules 27, 30, 32, 33, 36, 37, 85, 136, 141, 234, 296
Larbaud, Valery 243
Lautréamont (Isidore Ducasse) 12, 22, 277, 303, 330, 331, 341, 355, 357, 392, 431
Lecherbonnier, Bernard 325
Le Corbusier (Eduard Jeanneret-Gris) 100
Lenin, Vladimir Ilici 450
Linze, Georges 100, 470
Lista, Giovanni 44
Lovinescu, Eugen 15, 25, 26, 144, 147, 164, 291, 444, 451, 457, 478
Luca, Gherasim 15, 17, 228–231, 316, 318, 319, 320–322, 324, 327, 328, 332, 333, 337, 338, 346–351, 353, 354, 357, 359–361, 369, 372, 384, 390, 400, 430, 438, 466, 474–476
Lupu, Nicolae 92

M

Macedonski, Alexandru 25, 178
Maeterlinck, Maurice 37, 38
Magritte, René 378
Maiakovski, Vladimir 130
Maino, Angelo 180
Mallarmé, Stéphane 110, 112, 127
Maniu, Adrian 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 40–42, 45, 69, 73, 85, 92, 101, 120, 133, 136, 141, 145, 160, 161, 180, 245, 295, 296, 361, 457, 467, 468
Manolescu, Nicolae 12, 62, 67, 68, 426
Marcadé, Jean-Claude 107, 132
Marinetti, Filipo Tomaso 10, 81, 93, 98, 100, 110, 114, 163, 177, 178, 180–185, 187–190, 215, 243, 293, 405, 435, 437,470, 471
Marino, Adrian 6–8, 19, 20, 23–25, 82, 177, 179, 181, 188, 315, 431, 433, 464, 466
Martin, Mircea 6, 171
Martinescu, Victor Valeriu 229, 402–404, 406–413, 474, 477
Maurras, Charles 450
Maxy, M. H. 22, 73, 99, 108, 114, 115, 121, 123, 155, 199, 221, 231, 469
Mayerhold, Vsevolod 115
Mazilescu, Virgil 401
Micheli, Mario 78, 107

Mihăilescu, Corneliu 115
Mincu, Marin 61, 67, 71, 112, 139, 300, 304, 453
Minulescu, Ion 26, 37, 101, 120, 296, 431, 466
Moldov (Marcu Taingiu) 24, 229, 266, 313, 399, 402
Mondrian, Piet 94, 102, 107
Monnerot, Jules 18
Morgenstern, Chrisian 36

N

Nadeau, Maurice 222, 336
Naum, Gellu 14, 18, 19, 231, 235, 270, 311, 312, 314, 315, 318, 319, 324, 327–334, 336–338, 346–348, 357, 359, 369–373, 377, 379, 380, 382–384, 386, 388, 389, 390, 396, 398, 400, 401, 430, 454, 456, 458, 459, 462, 466, 474–477
Negrici, Eugen 391
Nerval, Gérard de 272, 332, 432
Nietzsche, Friedrich 9, 10, 122, 406
Nisipeanu, Constantin 229, 233, 311, 453, 454, 475
Nostradamus 120
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 342, 376, 392

P

Pals, Sesto, 228
Pană, Saşa 15, 23, 25, 37, 44, 45, 47–49, 80, 88, 187, 195, 196, 198, 200, 201, 203, 204, 206, 208–210, 213, 214, 220–223, 226–229, 233, 237, 273, 279–281, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 310, 311, 313, 314, 316, 318, 345, 346, 350, 393, 399, 403, 423, 424, 428, 430, 437, 442, 454, 461, 464, 472, 475
Pavelescu, Mircea 229, 391
Păun, Paul 228, 230, 231, 235, 270, 315, 318, 319, 337, 338, 347, 348, 361, 363, 367–369, 400, 474, 475, 477, 459
Perahim, S. 230, 350, 474
Péret, Benjamin 100, 192, 379
Perpessicius (D. Panaitescu) 66, 92, 238, 239, 249, 315, 456, 478
Petică, Ştefan 26
Petraşcu, Miliţa 99
Petrescu, Camil 292, 299, 310, 417
Petrescu, Cezar 448
Petrov, Aleksandr 303
Petroveanu, Mihail 285
Philippide, Alexandru 92, 446, 447, 457
Pillat, Ion 92, 112, 223, 249, 255, 447, 448
Pirandello, Luigi 118, 120, 166, 184, 193
Poe, Edga Allan 22
Poggioli, Renato 5, 207, 466
Pound, Erza 115
Prampolini, Enrico 93, 100, 182

Q

Qvil, Tana 170

R

Radu (Parschivescu) Miron 225, 226
Ralea, Mihai 446
Raymond, Marcel 12, 68, 343
Rău, Aurel 54
Reverdy, Pierre 125, 186, 201, 215, 344, 471
Ribemont-Dessaignes, Georges 81, 83, 114, 187, 192, 230, 298
Richter, Hans 91, 93–96, 99, 105, 197, 470
Ricoeur, Paul 218
Riegl, Alois 126

Riffaterre, Michael 344, 348, 381
Rimbaud, Arthur 12, 22, 26, 68, 110, 112, 125, 210, 308, 328, 330, 335,355, 392, 401, 431, 438
Roll, Ştefan 13, 24, 45, 47, 48, 74, 76, 80, 86, 88, 92, 110, 115, 118, 121, 122, 133, 143, 144, 154, 155, 156, 161, 163, 164, 168, 169, 182, 183, 187, 195,196, 198, 199, 202–204, 208, 213, 214, 217, 219–225, 227, 229, 232, 233, 235, 237, 263–265, 268, 270, 272, 275–279, 282, 289, 293, 294, 345, 351, 360, 303, 438, 455, 469–471, 473, 475
Romains, Jules 243
Rosenberg, Leonce 93
Roşu, Nicolae 449, 450, 458
Russolo, Luigi 100

S

Sade, Donatien, marchiz de 22, 330
Sadoul, Georges 225
Sahia, Alexandru 225
Samain, Albert 38
Sanouillet, Maurice 80
Sartre, Jean-Paul 428
Scarlat, Mircea 19, 20, 461
Schulz, Bruno 428
Schwitters, Kurt 94, 99, 100, 105, 107, 110, 130, 131, 140, 470
Scott, Walter 51
Sebastian, Mihail 426, 454, 455, 478
Sernet, Claude (M. Cosma) 18, 43, 76, 86, 87, 99, 115, 118, 121, 123, 133, 169, 182, 193, 231, 279, 455
Shaw, George Bernard 120
Simion, Eugen 413, 419
Smara (Smaranda Gheorghiu) 178
Solacolu, Theodor 181
Soupault, Philippe 100, 343, 400
Soutine, Chaime 428
Spencer, Herbert 10
Stamatu, Horia 449, 450
Starobinski, Jean 27
Steinhardt, Nicolae 236, 237
Sterian, Paul 214, 289
Stoica, Petre 401
Streinu, Vladimir 454

Ş

Şchiopu, Mihaela 177, 179
Şeicaru, Pamfil 449
Şerbu, Ieronim 404
Ştefănescu-Est, Eugeniu 37
Şuluţiu, Octav 456

T

Tadié, Jean-Yves 338
Tairov, Aleksandr 115
Tatlin, Vladimir 132
Teige, Karel 99
Teodorescu, Dorin 171
Teodorescu, Virgil 23, 229, 235, 270, 315, 318, 319338, 346–348, 369, 373, 391, 393, 396–400, 459, 475, 477
Teutsch, Mattis 115
Toma, Dolores 240, 241
Tonegaru, Constant 231, 296, 464, 479
Torre, Guillermo 5, 12, 466
Trost, D. 15–17, 316, 318, 319, 321, 323, 232, 328, 337, 338, 354, 369, 384, 400, 433, 438, 475, 476
Tudor, Sandu 113, 170, 195
Tzara, Tristan 10, 15, 19, 22, 27, 30, 33, 35–40, 42–44, 69, 73–75, 77–81, 83–85, 87, 88, 90, 111, 115, 120, 121, 134, 157, 180, 182, 187, 194, 201, 225, 229, 267, 294, 295, 414, 416–418,

434–437, 439–442, 450, 461, 467–469

U

Ulici, Laurenţiu 283
Uranus, Ionathan X. (Marcel Romanescu) 402
Urmuz (D. Demetrescu-Buzău) 22, 24, 46–49, 51, 53, 54, 56–60, 62, 64–69, 74, 85, 87, 101, 172, 173, 207, 279, 385, 423, 439, 467

V

Vaché Jacques 414
Văcărescu, Elena 178
Verhaeren, Émile 91, 405
Verlaine, Paul 26, 57
Vianu, Tudor 50, 52, 315, 335
Vinea, Ion 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 38–40, 42, 45, 56, 69, 70, 73–77, 79, 84, 90–93, 95, 97, 99–105, 108–110, 113, 115, 121, 129, 133–135, 137, 139, 140, 142, 143, 146–148, 153, 158, 166, 170, 175, 180, 182, 187, 189, 192, 193, 197, 199, 226, 286, 291, 295, 420, 437, 454, 457, 467–472
Vitrac, Roger 114, 201
Voronca, Ilarie 12–14, 16–19, 21–24, 28, 47, 48, 73, 76, 80, 82, 84–87, 92, 99–101, 104, 105, 108, 110–113, 115, 118–121, 123–129, 133, 144, 145, 148, 151–157, 160, 164, 167, 169, 176, 183, 185–187, 189, 193–200, 202, 203, 205–208, 213–224, 227–229, 231–235, 238–244, 246, 247, 250–252, 254, 256, 258, 259, 261–266, 275, 278–282, 289, 292–294, 296, 297, 310, 312, 313, 329, 345, 351, 375, 418–420, 430, 431, 438, 442, 453, 455–457, 462, 466, 469–473, 475
Vorvoreanu, Eliza 66

W

Walden, Herwart 93, 114
Walser, Robert 428
Weisgerber, Jean 9
Whitman, Walt 12, 91, 120, 405, 412
Wilde, Oscar 30,
Watteau, Antoine 383

Z

Zaciu, Mircea 69
Zamfir, Mihai 165, 275, 426
Zaremba, Aurel 228, 283
Zelinski, K. 132

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

PRELIMINARII / 5
ECOURI DADAISTE / 73
CONSTRUCTIVISMUL / 90
I. Primele orientări. *Contimporanul*, *75 H. P.*, *Punct* / 90
II. Revista *Integral* și „Integralismul" / 113
III. Constructivism și poezie / 130
INTERFERENȚE FUTURISTE / 177
DE LA INTEGRALISM SPRE SUPRAREALISM / 191
I. Revista și gruparea *Unu*. Alte publicații / 191
II. Poezia — între „Integralism" și Suprarealism / 231
SUPRAREALISMUL / 315
I. Repere programatice / 315
II. Poezia contra literaturii / 339
ÎN VECINĂTATEA AVANGARDEI / 402
LITERATURA MANIFESTELOR / 429
CONCLUZII / 443
RÉSUMÉ / 464
INDICE DE NUME / 479

BCU UNIVERSITY LIBRARY

Dragă cititorule,

Am dori să cunoști, prin intermediul acestei cărți, și alte titluri apărute la Grupul de edituri UNIVERSALIA, pe care le poți achiziționa intrând în contact cu serviciul de difuzare al editurilor: DU STYLE, PERSONA, INTEGRAL, ATLAS, UNIVERSALIA:

- trimițând o scrisoare pe adresa:
  Editurile UNIVERSALIA, str. Bahluiului, nr. 11, sector 1, București,
- folosind numerele de fax: 2220298; 2220768 sau e-mail dustyle@fx.ro

Pentru o comandă de trei titluri din această ofertă, vei primi o reducere de prețuri de 15%.

Pentru o comandă ce depășește 1.000.000 de lei, reducerea va fi de 25%. Plata se face ramburs pentru comenzile sub un milion de lei, pe adresa editurilor sau, pe bază de comandă și prin ordin de plată în conturile:

Pentru instituții private și firme plata se face pe UNIVERSALIA PRESS, cont nr.: 251100923000322, BRD Triumf.

Bibliotecile de stat pot plăti pentru UNIVERSALIA PRESS în contul: 50698450469, la Trezoreria Sectorului 1, București.

Ministerele și instituțiile de stat pot plăti pentru UNIVERSALIA PRESS în contul: 50708450469 la Trezoreria Sectorului 1, București.

BCU LIBRARY

Titlu	Autor	Colecție	Pag.	Preț
Timp canibal - Ediție plurilingvă - ediție cover	***	Biblioteca de poezie	424	50.000
Istoria teatrului maghiar - ediție cover	Kántor Lajos & Köto József	Sinteze	224	50.000
Clipa cântecului	Gerhard Koffler	Biblioteca de poezie	144	20.000
Pământul făgăduinței	Radomir Uljarevic	Interferențe	96	15.000
Porumbelul de argilă - poeți sârbi din România	Slavomir Gvozdenovici Lucian Alexiu	Biblioteca de poezie	256	50.000
Poeți germani din România - ediție paper book	Oana Gruenwald & Dieter Schlesak	Biblioteca de poezie	208	50.000
O sută de ani de teatru evreiesc în România - ediție cover	Israil Bercovici	Sinteze	368	50.000
Zodia Cameleonului	Dan Ghițescu	Romanul contemporan	240	20.000
Transcendența	Georgeta Crișan	Biblioteca de poezie	80	15.000
De unde începe veșnicia	Mariana Juster	Destine	208	30.000
Replici din burta lupului	Sami Damian	Revizuiri	464	30.000
52 de poeme	Flaviu Cristian	Biblioteca de poezie	64	10.000

Titlu	Autor	Colecție	Pag.	Preț
Nerostite	Fanny Silviu-Dan	Biblioteca de poezie	48	15.000
Daca aş mai trăi o dată (Romanul unui evreu pribeag)	Chaim Avron	Destine	384	30.000
Clownul în Agora	William Kluback Michal Finkenthal	Eseuri	224	30.000
Dialoguri după tăcere	Ion Negoiţescu Sami Damian	Epistolar	160	30.000
Ten play and a screenplay (10 piese şi un scenariu)	Oana Maria Cajal	Persona	512	75.000
Lumea a doua	Mihai Botez	Concepte în ştiinţele sociale	224	25.000
Maşinăria egalitară	Alain Minc	Concepte în ştiinţele sociale	272	25.000
Autoportret în vis	M. Brăiloiu	Biblioteca de poezie	384	30.000
Petrogradul într-un pahar cu şampanie	Valentin Iacob	Biblioteca de poezie	96	15.000
Pianul kamikaze	Valentin Iacob	Biblioteca de poezie	96	15.000
Dragoste printre etaje	Diana Manole	Biblioteca de poezie	64	10.000

Titlu	Autor	Colecție	Pag.	Preț
Omul cu sânge de aur	Ioan Laurențiu Vedinaș	Biblioteca de poezie	96	10.000
Neume	Daniel Constantin	Biblioteca de poezie	272	30.000
Viața după Benjamin La vie après Benjamin	Smaranda Cosmin	Biblioteca de poezie	64	25.000
Vindecările	Doina Uricariu	Poeți români contemporani	800	70.000
Cui îi vine rândul	I.V. Strătescu	Romanul românesc contemporan	368	30.000
Excelența Sa	Simion Pop	Roman	480	25.000
Mica prăvălie cu orori	Diana Turconi	Proză scurtă	192	25.000
Povestea seminței	Dumitru Radu Popa	Cărțile copilăriei	48	30.000
Start la șevalet	Constanta Buzea	Cărțile copilăriei	64	35.000
Oracolul meu	***	Oracolul meu	416	7.000
Din secretele lordului Andrew	Antologie de Andrei Cujba	Jucării	16	7.500
Manual de ruletă	Alix Cristens	Jocuri	80	50.000
Lăutarii de ieri și de azi	Viorel Cosma	Destine	384	30.000
Un martor în plus	Amelia Pavel	Destine	128	25.000

Titlu	Autor	Colecție	Pag.	Preț
Transnistria (3 volume)	Jean Ancel	Destine	400 400 400	75.000
Sculptură în creier	Leon Dănăilă & Dora Petrilă	Destine	224	50.000
Istorii suprapuse	Dora Petrilă George Litarczek Gabriel Gurman	Destine	480	50.000
Promoția de aur Destin și fascinație	Alta Victoria Dobre	Destine	368	75.000
Lebada albastră	Dan Cojocaru	Povestiri	144	20.000
Eu sunt ținta (cu 80 ilustrații) + Poemul invectivă	Geo Bogza Diana Turconi	Confesiuni	384	30.000
Opera Omnia (2 volume bilingve)	Stéphane Mallarmé	Opera omnia	560	50.000
Ion Pillat - Scrisori - un secol de corespondență	Cornelia Pillat	Opera omnia	528	50.000
Exerciții de libertate	Dumitru Ceauşu	Agora	208	25.000
Un copil în vechiul București	Tatiana Slama Cazacu	Memorii	208	30.000
Cavalerul, femeia și preotul	Georges Duby	Sigilii	304	30.000

Titlu	Autor	Colecție	Pag.	Preț
Cultura civică	Sidney Verba Gabriel A. Almond	Sigilii	400	40.000
Principia ethica	G. E. Moore	Civica	416	30.000
Mihail Sebastian	Maria Dinescu	Eseuri	144	30.000
Reinventând Europa	Roxana Sorescu	Eseuri	192	30.000
Simboluri, surse, idolatrii	Amelia Pavel	Eseuri	176	30.000
Nichita Stănescu Lirismul paradoxal	Doina Uricariu	Eseuri	192	50.000
Renovatio mundi	Brânduşa Palade	Eseuri	160	30.000
Mediterana	Andrea Riccardi	Eseuri	256	30.000
Sub podul lui Apollodor despre Nichita Stanescu	Gheorghe Pârja	Eseuri	160	30.000
Calcul integral şi ecuaţii diferenţiale Exerciţii şi probleme	Lucia Drăguşin Constantin Drăguşin Constantin Radu	Matematica	288	40.000
Naraţiunea în cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin	Eugen Negrici	Didactica	256	50.000
Chimie şi materiale de construcţii pentru instalaţii	Romaniţa Dobre	Didactica	320	50.000
Nobel contra Nobel (2 volume)	Laurenţiu Ulici	Universalia	544 560	100.000

BCU "LUCIAN BLAGA" UNIVERSITY LIBRARY

Titlu	Autor	Colecție		Pag.	Preț
Marele Cod	Northrop Frye	Sinteze	320	50.000	
Peisaje	Veronica Teodorescu	Biblioteca de poezie		96	15.000
Fine de siècle - Un nou început	Petre Răileanu	Destine		240	35.000
Strategia disperării	Aurel Sasu	Destine		96	20.000
Economia Politică a Relațiilor Internaționale	Robert Gilpin	Sinteze		528	100.000
Occidentalii	Alfred Grosser	Sinteze		528	75.000
Aruncând mănușa	Sami Damian	Eseuri		336	50.000
Gâteau de terre	Rodica Draghincescu	Biblioteca de poezie		112	15.000
Napolen a spus	Lucian Regenbogen	Aeternitas		512	50.000
Regina Maria şi Joe Boyle - o prietenie de suflet	Gilles Duguay	Destine		176	40.000
Vedere din parfumerie (ediția a II-a)	Silvia Kerim	Destine		160	30.000
Patru secole de teatru muzical	Cristina Sârbu Ana Maria Buga	Sinteze		560	75.000
Efect de turn	Ioan Matei	Biblioteca de poezie		96	15.000

Titlu	Autor	Colecție	Pag.	Preț
Vocile nopții 1	Augustin Buzura	Romanul mileniului III	384	100.000
Vocile nopții 2	Augustin Buzura	Romanul mileniului III	400	
Avangarda în literatura română	Ion Pop	Sinteze	432	50.000
Rațiuni de a fi	Marian Papahagi	Echinox	288	50.000
Poveștile Monei	Ioana Drăgan	Tineri prozatori	208	30.000
Istoria evreilor din Banat	Victor Neumann	Sinteze	224	50.000
Cercul Literar de la Sibiu	Ov. S. Crohmălniceanu	Monografii	432	60.000
dincolo / de l'autre coté	Dinu Flămând Neculai Păduraru	Colecția de poezie	64	50.000
Dihorul	Alexandru Papilian	Romanul românesc contemporan	176	30.000
Seductia ideologiilor şi rigoarea (luciditatea) criticii (istoria literară a curentelor critice românesti în secolul XX)	Constantin Pricop	Sinteze	400	60.000
Timp scufundat	Dominic Stanca	Opera omnia	560	75.000
Un ceas de hârtie	Dominic Stanca	Opera omnia	672	75.000
Expresivitatea involuntară	Eugen Negrici	Sinteze	565	75.000

EDITURILE UNIVERSALIA

Președinte Director General: Doina Uricariu

Str. Bahluiului, nr. 11, Sector 1, București
Tel./Fax.: 222.02.98; 222.07.68
Str. Alexandru Constantinescu, nr. 33, Sector 1, București
Tel.: 224.16.64
E-mail:dustyle@fx.ro

Tehnoredactare computerizată:
ADISAN
și Grupul editorial UNIVERSALIA

Timbrul în valoare de 2%
se virează la Uniunea Scriitorilor din România
cont. Nr. 2511.1-171.1/ROL

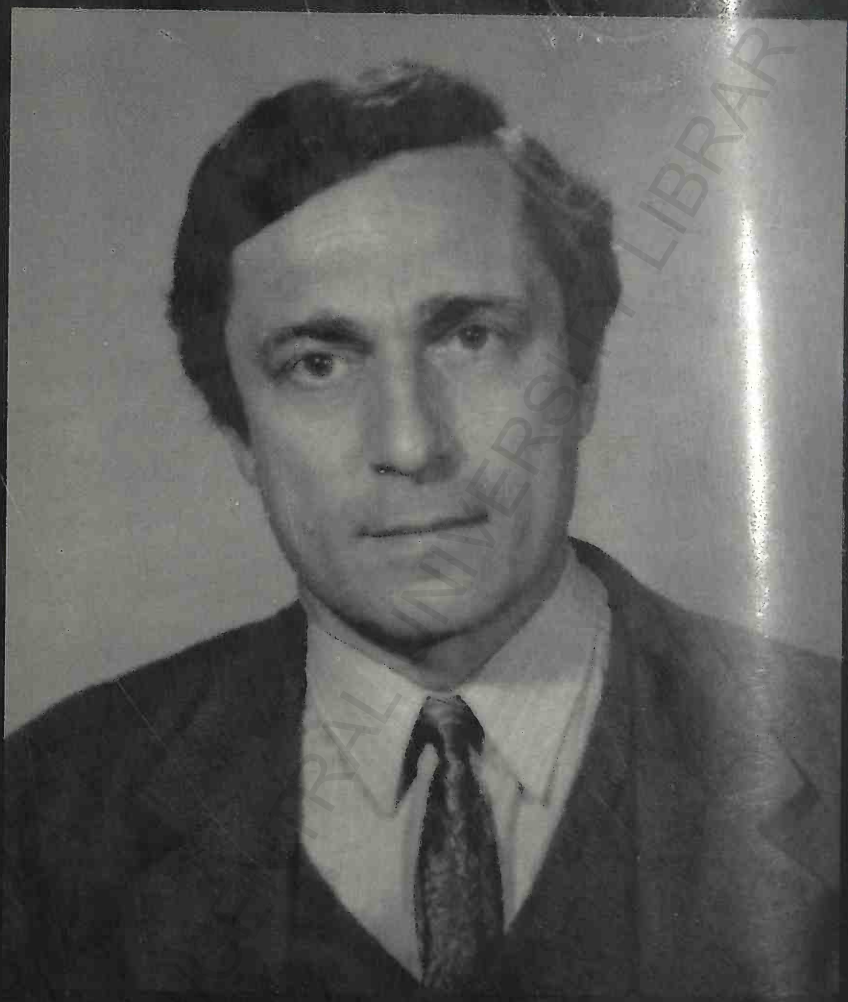
Tiparul executat la
S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, Bucureşti
Tel./Fax: 210.51.90

051100

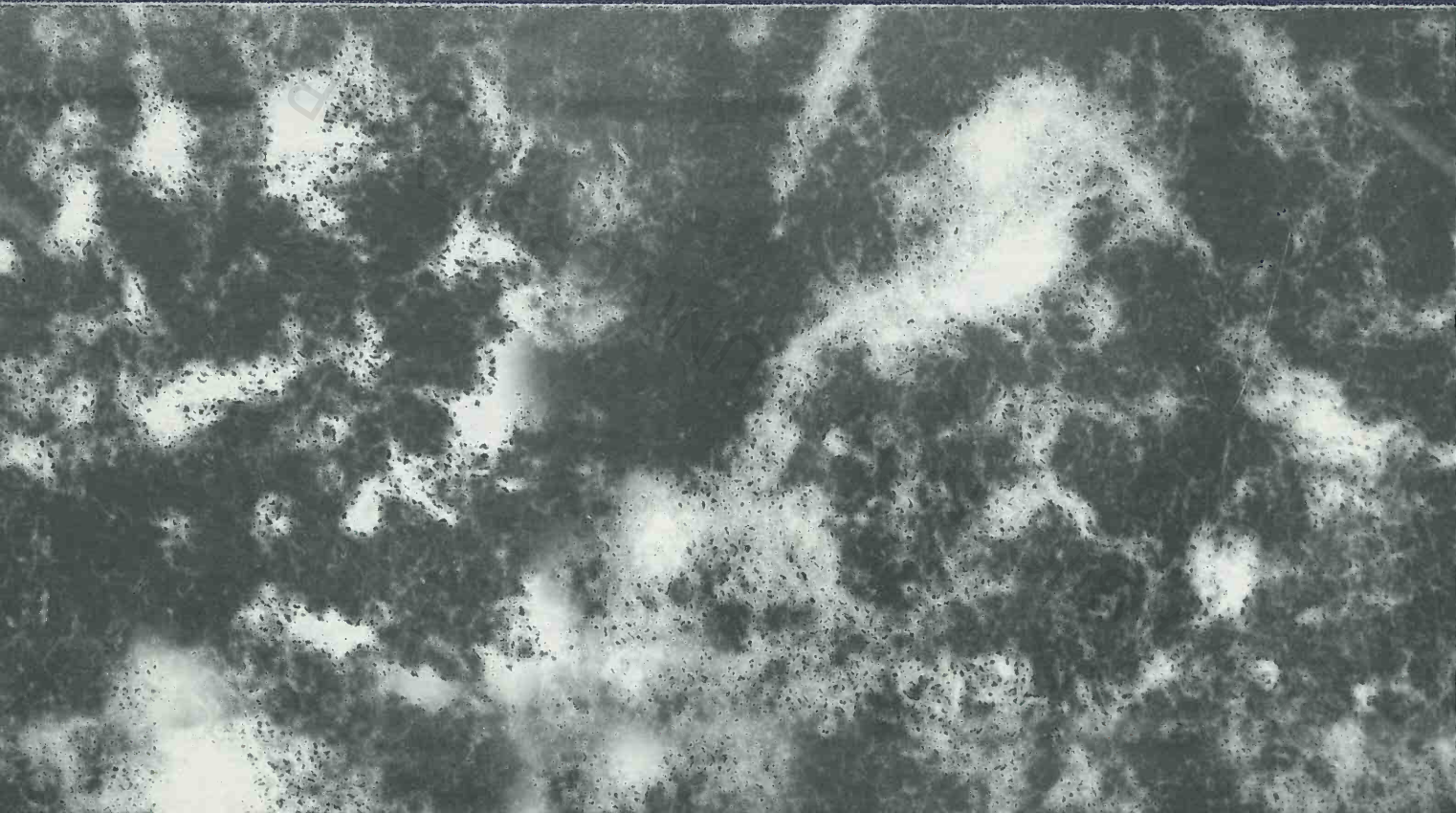
BCU IASI/CENTRU VECHI/LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SINTEZE



AVANGARDA ÎN LITERATURA ROMÂNĂ este un titlu de referință într-o bibliotecă a avangardei universale, iar autorul acestei sinteze, care a deschis multiple direcții în cercetarea modernismelor și modernității, este, prin chiar actul valorizării unor spectaculoase mișcări literare, interpretul clasic al atâtor arte poetice „canonizate" și totuși . . . ireductibile.

EDITURA ATLAS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY